الأدب و فنونه

الدكتور
محمد مندور



اســم الكتـاب: الأدب وفنـــونـــه.
المـؤلـف: د. محمـد منـدور.
إشـراف عـام: داليـا محمـد إبراهيـم.
تاريـخ النشـر: الطبعـة الخامسة ـ أغسطس 2006م.
رقـم الإيـداع: 2002 / 15105
الترقيم الدولي: ISBN 977-14-1942-X

الإدارة العامة للنشر: 21 ش أحمد عرابي ـ المهندسين ـ الجيزة
ت: 3466434(02)-3472864(02) فاكس: 3462576(02) ص.ب: 21 إمبابة
البريد الإلكتروني للإدارة العامة للنشر: Publishing@nahdetmisr.com

المطابع: 80 المنطقة الصناعية الرابعة ـ مدينة السادس من أكتوبر
ت: 8330287 (02) - 8330289 (02) ـ فـاكـس: 8330296 (02)
البريد الإلكتروني للمطابع: Press@nahdetmisr.com

مركز التوزيع الرئيسي: 18 ش كامل صدقي ـ الفجالة ـ القاهرة ـ ص. ب : 96 الفجالة ـ القاهرة.
ت: 5909827 (02) - 5908895 (02) ـ فـاكـس: 5903395 (02)

مركز خدمة العملاء: الرقم المجاني: 08002226222
البريد الإلكتروني لإدارة البيع: Sales@nahdetmisr.com

مركز التوزيع بالإسكندرية: 408 طريق الحرية (رشدي)
ت: 5462090 (03)
مركز التوزيع بالمنصورة: 47 شارع عبد السلام عارف
ت: 2259675 (050)

موقع الشركة على الإنترنت: www.nahdetmisr.com
موقع البيع على الإنترنت: www.enahda.com



فهـــرس الكتــاب

الموضوع	الصفحة

الموضوع الصفحة

فن النقد

فن الخطابة

فن المقالة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تقديم

يضم هذا الكتاب سلسلتين من المحاضرات ألقيت الأولى منها فى السنة الدراسية ١٩٦١ – ١٩٦٢ عن النظرية العامة لفنون الأدب وكيفية نشأتها والتقسيم الكبير للأدب إلى شعر ونثر وأسس هذا التقسيم وأنواع الشعر ، وقد احتفظت لهذه السلسلة بطابعها التلقائى كما ألقيتها ودونها الطلبة . وفى السلسلة الثانية تحدثت بالتفصيل فى السنة الدراسية ١٩٦٢ – ١٩٦٣ عن فنين من فنون الأدب هما فن المسرحية وفن النقد ، وأعدت كتابة هذه السلسلة بنفسى بعد إلقائها محاضرات . وإن كنت حرصت فيها هى الأخرى على ألا أدخل عليها من التفصيلات ما يطمس الخطوط والحقائق العامة التى لابد من وضوحها لسلامة الرؤية الشاملة المتكاملة ، كأساس للسيطرة على المادة الثقافية والفنية كلها ، وإرسائها على أسسها العامة .

محمد مندور

نعنى بالأدب – كما عرفه الأوربيون – كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية ، أو انفعالات عاطفية أو هما معا . ومن الواضح أن هذا التعريف يختلف عن التعاريف العربية التى تقول مثلا : إن الأدب هو الأخذ من كل شىء بطرف . ونقصد بخصائص الصياغة : الشكل الفنى ، كأن يكون ملحمة أو قصة أو مقالة أو قصيدة ، ثم طريقة الأداء اللغوى . فالكلام العادى لا يعتبر أدبا ، لأنه ليس له خصائص الأسلوب الأدبى اللغوية . ونقصد بالإحساسات الجمالية اعتبار الأدب فنا جميلا ، فإذا فقد القيم الجمالية فقد كونه أدبا . أما الانفعالات العاطفية فلابد أن يتضمن الأدب حرارة العاطفة وإلا انقلب إلى حقائق علمية أو رياضية تخرجه عن كونه أدبا . وحتى عندما يكون العمل الأدبى قائما على الفكر يجب أن يتضمن الحرارة القادرة على أن تحرك وجدان الإنسان .

والأدب ينقسم بوجه عام إلى شعر ونثر : إلا أن مفهوم الشعر ومجاله فى تراثنا العربى كان محدودا . إذ أن شعرنا القديم يدخل كله فى نوع واحد هو الشعر الغنائى ، أى المقطوعات والقصائد والأناشيد ، بينما تعرف الآداب الأوربية فنونا أخرى مثل الشعر الملحمى الذى كتبت به ملاحم البطولة الأولى مثل الإلياذة والأوديسة لهوميروس ، والإنيادة لفرجيل شاعر الرومان ، والشاهنامة للفردوسى الفارسى ، والمهاباراتا والرامايانا عند الهنود القدماء . أما فى أدبنا العربى الفصيح فليس فى تراثنا القديم ملاحم ، وإن يكن الشعب العربى قد أحس بحاجته إلى الملاحم فى القرون الوسطى لإعجابه بالبطولة ، فراح يخلق ملاحمه بلغته الدارجة . وقد خلق تلك الملاحم شعراء مجهولون ، ولم يخلقها شاعر واحد ، بل كان كل شاعر شعبى يضيف إلى ما حفظه عن سابقيه ، فنمت تلك الملاحم التى كان يلقيها الشعراء المتجولون فى المدن والريف بمصاحبة الربابة حتى تكونت لنا الملاحم الشعبية مثل : « عنترة » و« الظاهر بيبرس » و« سيف بن ذى يزن » و« أبى زيد الهلالى » ، وقد كتبت بمزيج من الفصحى والعامية وبعضها يتضمن أشعارا أصيلة كما فى سيرة عنترة . ثم الشعر الدرامى أى الذى كتبت به المسرحيات

عند اليونان القدماء ثم عند الرومان ، وأخيرا عند الكلاسيكيين الغربيين سواء أكانت تراجيديا أو كوميديا . وقد عرفوا نوعا بارعا من الشعر يسمونه بالشعر التعليمى ، وهو عند الأوربيين – وبخاصة اليونان والرومان القدماء – قدظل شعرا ولم يتحول إلى نظم كما حدث عند العرب فى مثل : « ألفية ابن مالك » والعلوم الأخرى التى نظمت شعرا وليس فيها من خصائصه شيء ، بينما نجد مطولات قديمة عند اليونان ذات طابع تعليمى ، ومع ذلك تحتفظ بخصائص الشعر من حيث الصور ، والأخيلة والقيم الجمالية التى يتميز بها الشعر . ومثال ذلك مطولة الشاعر اليونانى « هيزيودوس » المسماة « الاعمال والأيام » وفيها يتحدث عن مواسم العمل فى حياة الريف ، وأنواع الزراعات والمحاصيل التى تزرع فى كل موسم ، حديثا عامرا بروح الشعر وأسلوبه وبالقيم الجمالية . ثم قصيدة أخرى رائعة للشاعر الرومانى « لوكريشيوس » بعنوان « طبائع الأشياء » يتحدث فيها عن الحياة ونشأتها ، وكيف دبت فى النبات والحيوان والإنسان ، وعن خصائص كل هذه الكائنات ، حديثا يجمع بين العمق الفلسفى وروح الشعر المجنح . وليس لدينا نظير لهذا الشعر .

وكذلك الأمر فى النثر ، ففنونه فى تراثنا الأدبى كانت حتى وقت قريب مقصورة على ما يسمى بالنثر الفنى . وتعريف هذا النثر تحجر فى مفهوم ضيق وأصبحت فنية النثر مقصورة على المحسنات البديعية : فالنثر الفنى فى مفهومه التقليدى عندنا هو المسجوع أو الذى يحوى المحسنات البديعية المختلفة من أربع وثلاثين وجها عددها أبو هلال العسكرى فى كتابه « سر الصناعتين » ، ثم نمت عند الزجاجى حتى بلغت مائتى وجه ، مع أن كلمة البديع حينما ظهرت لأول مرة فى كتاب « ابن المعتز » الذى نشره المستشرق الروسى « كراتشكوفيسكى » باسم كتاب « البديع » كان يقصد بها فى عصره – « الجديد » على إطلاقه تمييزا للتجديدات التى أدخلت على لغة الشعر وطرائق تعبيره فى العصر العباسى منذ مسلم بن الوليد وبشار ثم أبى تمام ، الذى جعل من التجديد فى التعبير الشعرى مذهبا عارض فيه عمود الشعر الذى كان يتمثل فى البحترى . ودارت خصومة عاتية بين أنصار البحترى (عمود الشعر) وأنصار التجديد (أبى تمام) والمشترك

فيها عدد كبير من علماء الشعر ونقاده كالموصلى وغيره ، حتى جاء الآمدى وكتب « الموازنة بين الطائيين » . وقد ذكر ابن المعتز فى « البديع » أن مميزات هذا البديع أى الجديد ، كانت الإكثار من التشبيهات والاستعارات وهذه داخلة فى (علم البيان) ، ثم الجناس ورد الأعجاز على الصدور . وأضاف ما سماه (علم الكلام) ويقصد به التفكير الفلسفى الذى بدأ يظهر فى الشعر بتأثير حركة الترجمة التى نمت فى عصر المأمون لكتب الإغريق الفلسفية وخاصة « الأورغانون لأرسطو » ونعنى به الوسيلة أو الأداة فى اللغة العربية . وقد استخدمت هذه اللفظة اليونانية كعنوان لمجموعة مؤلفات أرسطو ، بمعنى الوسيلة إلى التفكير وإلى الحكم على صحته أو فساده بالوسائل المنطقية التى حددها أرسطو فى كتبه . ثم رأينا لفظة البديع تتحول بعد ذلك عن معناها اللغوى لتصبح اصطلاحا يطلق على العلم الذى يبحث فى الخصائص الجديدة التى طرأت على الشعر العربى فى العصر العباسى من ناحية الصياغة اللغوية ، حتى انتهى الأمر بهذا العلم إلى أبى هلال العسكرى الذى كتب « سر الصناعتين » أى الشعر والنثر ، لأن كلمة « فن » لم تكن مستعملة عندئذ بمعناها الحديث الآن . وقد ركز العسكرى اهتمامه على تنويع واستقصاء وتفصيل المحسنات اللفظية ، فعدد منها أربعا وثلاثين وجها ، وبذلك أصبح البديع علما من علوم البلاغة العربية ، وفقد معناه اللغوى الذى كان يقصد منه وهو (الجديد) .

وقد سيطر علم البديع هذا على فنون الأدب شعرية كانت أو نثرية ، حتى أصبح ما نسميه بالنثر الفنى هو النثر المسجوع ، وقد تمثل بنوع خاص فى فن المقامة ، وبالجملة انحصرت فنون النثر فى التراث العربى التقليدى فى نطاق محدود ، وأنواع قليلة تتلخص فى الخطابة والأمثلة السائرة ، والتوقيعات والمقامات ، ولم يدخل فى الأدب فن التاريخ ولا الفلسفة . وبعد النهضة العربية الأخيرة ظل مفهوم النثر الفنى مقصورا على تلك الفنون القديمة ولكننا أخذنا نفطن فى السنوات الأخيرة إلى أن بعض صفحات الكتب التاريخية أو الفلسفية يمكن أن تعتبر من الأدب ، وبالفعل اختيرت صفحات من المؤرخين للمطالعة الأدبية فى المدارس الثانوية فى جمهوريتنا .

وهذا الاتجاه يتفق مع المفهوم الغربي لفنون النثر الأدبية ، ففي أي كتاب عن تاريخ الآداب الفرنسية أو الانكليزية مثلا ، نجد فصولا عن التاريخ والمؤرخين ، وعن الفلاسفة ممن تتميز كتاباتهم بخصائص الأدب من ناحية الصياغة وحرارة الفكر ، والاعتماد على التصوير البياني بدلا من الأسلوب التقريري الجاف . وإذا كانت كتب التاريخ والروايات القديمة قد احتوت على ما يشبه من قريب أو بعيد ما يعرف باسم الفن القصصي فى عصرنا الحديث فإننا لا نستطيع أن نقول إن تراثنا العربي القديم قد عرف فن الرواية أو القصة الطويلة أو القصيرة بمعناها الفني الذى تعارف عليه أدباء أوربا .

وإذا كان إبراهيم المويلحى فى أوئل هذا القرن قد كتب قصة طويلة « حديث عيس بن هشام » مستوحيا أسلوب المقامات مع قليل من التخفيف من المحسنات البديعية ، وبعض الاسترسال فى التعبير ، فإنه من المؤكد أن فن القصة والأقصوصة لم يظهر فى مصر بمعناه وأصوله الفنية الكاملة إلا بعد الانصراف عن فن المقامة وما يشبهها وعن اتجاه المويلحى فى قصته – إلى أدباء الغرب لأخذ هذا الفن عنهم . ولدينا الآن كتاب يعتبر وثيقة تاريخية فى هذا الصدد وهو « فجر القصة المصرية) للأستاذ يحيى حقى الذى عاشر نشوء فن القصة فى بلادنا ، وخالط روادها وعرف كيف كونوا ملكاتهم القصصية واستوعبوا أصول الفن القصصى بمطالعاتهم ودراستهم للقصاصين الأوربيين حتى لتراه يكتب فصلا عما يسميه المدرسة الفرنسية ، أى مدرسة كتاب القصة المصريين الذين أخذوا هذا الفن عن الفرنسيين كبلزاك فى القصة الطويلة ، ثم موباسان بنوع خاص فى فن القصة القصيرة ، بينما نراه يتحدث عن مدرسة أخرى يسميها « المدرسة الروسية » وهى التى استمدت الفن القصصى الحديث عن الكتاب الروس وبخاصة تشيخوف الذى يعتبر من أكبر كتاب القصة القصيرة فى العالم كله .

وهكذا نستطيع أن نقرر أن فن الرواية والقصة القصيرة قد أخذناهما فى أدبنا العربى المعاصر عن أوربا . كما أخذنا عنها فن المسرحية الذى لا يمكن اعتباره تطورا للفنون الشعبية التى كان يمارسها شعبنا خلال القرون الوسطى وحتى وقت

قريب مثل فن « الأراجوز وخيال الظل » ، ففي هذا الصدد لدينا وثيقة تاريخية تثبت أن عالمنا العربي كله قد أخذ هذا الفن عن أوربا ، بل وعن إيطاليا بوجه التحديد ، وهذه الوثيقة هي الكتاب المسمى « أرزة لبنان » الذي يضم أول مسرحيات كتبت بالعربية في عالمنا العربي كله ، وهي مسرحيات التاجر اللبناني مارون النقاش الذي شاهد هذا الفن في إيطاليا ، أثناء رحلاته إليها وحدثنا عن ذلك في الخطبة التي ألقاها في بيته عندما مثل فيه لأول مرة مع عدد من أصدقائه أول مسرحية كتبها بالعربية وهي مسرحية « البخيل » ، ثم يحدثنا كيف شاهد هذا الفن في إيطاليا . وعرف من المسرح نوعين يسمى أحدهما : المسرح الغنائي وهو المعروف اليوم باسم « الأوبرا والأوبريت » ويسمى الآخر « البروزا » Prosa ومعناها بالعربية « النثر » ، ويقصد بها المسرحيات النثرية التي تعتمد على التمثيل وحده دون الغناء والموسيقى . ثم يضيف أنه يرى أن المسرحية الغنائية أنسب للمزاج العربي الذي يستهويه الطرب والغناء ولذلك يقرر كتابة مسرحيات غنائية أي يكتبها شعرا ثم يلحنها . وقد أثبت فعلا في آخر كتابه قائمة بالألحان التي لحن بها كل جزء من مسرحياته وحدد المقام الذي اختاره لكل جزء . وكان ذلك كله سنة ١٨٤٨ في بيروت ، وأما في مصر فقد أخذنا نعرف هذا الفن فعلا عن أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكان رائده في بلادنا « يعقوب صنوع » الصحفي والأديب الذي اشتهر باسم « أبو نضارة » فهو الذي ألف أول مسرحية عربية ، وأشرف على تمثيلها في القاهرة ، حتى قدم مسرحية ظن الخديوي إسماعيل أن فيها تعريضا بحكمه واستبداده وإسرافه وخلاعته ، فنفى يعقوب حيث استقر في باريس وتوفى في أوائل هذا القرن .

وإذا كان فن المسرح الذي أخذناه عن أوربا قد ابتدأ في بيروت ثم انتقل إلى دمشق وازدهر فيها بفضل « أحمد أبو خليل القباني » فإنه لم يلبث أن انتقل من لبنان وسورية إلى مصر مع الفرق التمثيلية التي غادرت لبنان وسورية هربا من التعصب الغبي للحكام الأتراك الذين رأوا في فن التمثيل خروجا على الدين الإسلامي ، كما أن الفرق التمثيلية التي هاجرت من لبنان وسورية إلى مصر قد

وجدت هنا من الإمكانيات المادية والبشرية ما مكنها من مزاولة نشاطها التمثيلى ، وتأصيل هذا الفن فى بلادنا بفضل فرق القبانى والقرادحى وغيرهما ، فهذه الفرق تعتبر رائدة الفن المسرحى فى بلادنا ، وهذا الفن يشبه فى ذلك إلى حد كبير – فن الصحافة الذى كان لإخواننا اللبنانيين والسوريين فضل السبق فى نشره فى بلادنا كذلك .

* * *

رأينا كيف نشأ علم البديع فى العصر العباسى وكيف نمت المحسنات اللفظيه التى سيطرت على الأدب حتى استقر فى الأذهان أن النثر الفنى الذى يدخل فى نطاق الأدب هو النثر المحلى بتلك المحسنات وخاصة بالسجع كما هو الحال فى المقامات ، وما من شك فى أن طغيان المحسنات اللفظية على الأدب العربى شعرا ونثرا قد كان من الأساليب الأساسية فى تضييق نطاقه ، وعزله عما يدخله الأوربيون فى آدابهم عادة ، مثل بعض الكتابات التاريخية أو الفلسفية الرائعة الأسلوب غير التقريرى ، أى التى يعتمد كتابها على التصوير البيانى أكثر من اعتمادهم على الأسلوب التقريرى . وعلى أية حال ومهما اختلفنا حول ما يمكن أن يدخل فى الأدب من فنون القول النثرية أو لا يدخل فيه فإن أدبنا العربى قد انقسم كغيره من الآداب إلى فنين كبيرين . الشعر ، والنثر . وإن تكن لفظة فن لم تستخدم فى تراثنا القديم بمعناها الحاضر ، بل كانت اللفظة المستخدمة لكل من النثر والشعر هى لفظة « صناعة » بدليل تسمية العسكرى لكتابه الشهير عن المحسنات البديعية فى النثر والشعر « سر الصناعتين » ويقصد بهما صناعة الشعر وصناعة النثر اللتين نسميهما اليوم فنى الشعر والنثر . بل إننا نلاحظ أن لفظة فن فى العصر الحاضر وبعد النهضة الأدبية التى ابتدأت فى القرن الماضى واستمرت فى القرن الحاضر – لا تزال توحى بشىء كثير من اللبس ، فنحن نسمى اليوم أحيانا شعر الغزل بفن الغزل ، كما نقول : فن الهجاء وفن الحماسة . . مع أن جميع هذه الأنواع من الشعر تنضوى تحت فن واحد فى المفهوم الأوربى لكلمة فن وهو فن الشعر الغنائى ، وليس الغزل والهجاء والحماسة والمديح والوصف وما إليها إلا

أغراضا للشعر كما كان يقال فى الماضى . وهذا هو السبب الذى دعا بعض أساتذة الأدب المعاصرين إلى استخدام ألفاظ أخرى لترجمة كلمة genre أى « فن » الأوربية ، فالدكتور « حسن عون يترجم كتاب الأب فنسان عن فنون الأدب باسم « نظرية الأنواع الأدبية » مستخدما لفظة « نوع » بدلا من « فن » لكيلا تختلط لفظة فن بلفظة « غرض » من أغراض الشعر ، ويترجمها الدكتور « محمد غنيمى هلال » بلفظة « الأجناس الأدبية » مستخدما لفظة « جنس » بدلا من « فن » منعا للبس أيضا .

وكلمة « جنس ونوع » كما هو معلوم ، مأخوذة من مقولات أرسطو وهى تستخدم فى علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية ، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات وإن كنت أفضل لفظة « فنون » على اللفظتين السابقتين لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التى تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات ، على أن نضيف صفة مميزة لكل فن ينطوى تحت أصل عام ، وعلى أن نحتفظ بلفظة أغراض التقليدية عند حديثنا عن « أنواع الشعر الغنائى » كما أن لفظة « فنون » تحتفظ بالرابطة القائمة بين الأدب وغيره من الفنون الجميلة ، بحيث يخشى من العدول عن هذا الاصطلاح أن يظن ظان أن الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية والموسيقية فى أسسه الجمالية وأهداف تعبيره . فالفنون كافة تتصل بفلسفة إنسانية واحدة ، ولا تختلف إلا فى وسائل تعبيرها على نحو ما نلاحظ فى أقدم وأهم كتاب ظهر فى فلسفة الفن عامة وهو كتاب « الشعر » لأرسطو حيث يرجع الفنون كافة إلى أصل فلسفى واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية ، ثم يفرق بينها بعد ذلك على أساس اختلاف الوسائل من فن إلى آخر ، فالموسيقى تعبر باللحن والإيقاع ، والتصوير يعبر بالرسم التشكيلى وباللون والضوء ، والأدب يعبر بألفاظ اللغة وتراكيبها وموسيقاها ، أى أن الفنون كلها تستند إلى قيم موحدة ، وفى الإبقاء على لفظة فن احتفاظ بلفظة تنطوى على كافة الفنون .

الشعر والنثر :

ينقسم الأدب إذن فى جميع لغات العالم قديمها وحديثها إلى فنين كبيرين : نثر وشعر ، فما هو أساس هذا التقسيم ، وما هى المقومات الأساسية التى تميز أحدهما عن الآخر وما هو تاريخ ظهور كل من الفنين فى تاريخ البشر بوجه عام ؟

من الواضح أن الإنسان البدائى عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثرا للتعبير عن حاجات حياته وللتفاهم مع غيره من البشر ، ولكن الفرق كبير بين لغة الكلام النثرية ، وبين النثر الأدبى ، وأما الشعر فإنه بمجرد أن اهتدى إليه الإنسان أصبح فنا جميلا لا يستخدم لأغراض الحياة العادية ، بل ينظم بطريقة خاصة ولأهداف خاصة جعلت منه تراثا أدبيا باقيا . ولا يستطيع أحد أن يفصل فى مشكلة سبق الشعر أو النثر الأدبى فى الظهور فى تاريخ البشر . ولربما استخدم الإنسان البدائى النثر كوسيلة فنية للتأثير فى الغير قبل أن يستخدم الشعر . فليست هناك مثلا استحالة فى أن تسبق الخطب الشعر ، ولكن هذا التفكير النظرى لا يغنى فى الواقع التاريخى شيئا ، فأقدم النصوص الأدبية التى وصلت إلينا نصوص شعرية لا نثرية .

ولقد يكون السبب فى ذلك أن كل الفنون الأدبية قد سبقت اختراع الكتابة والتدوين فكان الأدب تحفظه الذاكرة . ومن الواضح أن الشعر أسهل حفظا من النثر ولذلك وعت الذاكرة النصوص الشعرية القديمة ، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها . وتناقل البشر محفوظهم الشعرى حتى اخترعت الكتابة وبدأ عصر التدوين ، فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة ، ولذلك نطالع دائما فى كتب الأدب والتاريخ أن الشعر كان أسبق ظهورا من النثر الأدبى . والسبب فى ذلك هو ما ذكرنا من سهولة حفظ الشعر وتناقله حتى جاء عصر التدوين ، بل إن نفس النظرية تنطبق على فنون الشعر المختلفة ، فكتب الأدب والتاريخ تزعم أن شعر الملاحم أى شعر تاريخ البطولات الأسطورية ، قد كان سابقا على الشعر الغنائى ، وفى نظر العقل لا تستقيم هذه المقولة فلابد أن الإنسان الفطرى قد

تغنى أول الأمر بوجدانه الذاتى ومواضع أفراحه وأحزانه وكفاحه فى الحياة ، لكنه ربما يكون قد تغنى بذلك لنفسه ، أو لخاصته ، ولم يحفز الطابع الشخصى الناس إلى حفظ هذا الشعر الذاتى وروايته ، ثم تناقله عبر الأجيال . وذلك على عكس الشعر الملحمى الذى هو بطبيعته شعر جماعى ويصور عادات الشعوب ومعتقداتها وأساطيرها وآلهتها ، وكأنه سجل حياتها الأولى مما حفز إلى حفظه وروايته وتناقله كمرآة لماضى الشعوب التى أخذت تعى ماضيها وتحرص عليه وتعتز به فى مواجهة الشعوب الأخرى ، ولهذا كان الشعر الملحمى أقدم ما وصل إلينا من فنون الشعر ، مع أننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان أسبق فنون الشعر إلى الظهور ، بل ونرجح أن الشعر الغنائى الذاتى قد كان سابقا عليه وإن يكن هذا الشعر الفردى الغنائى قد ضاع فى غياهب الماضى . وأن ما وصلنا منه هو ما كتب بعد عصر الملاحم وبعد بدء عصر الكتابة والتدوين . ففى أدبنا العربى ما يشبه هذه الظاهرة ، فنحن لا نستطيع الجزم بأنه لم يكن فى العصر الجاهلى مثلا نثر أدبى أو فنى غير الجمل القصيرة التى عرفت باسم سجع الكهان كما أن الشعر الجاهلى نفسه لم يبدأ تدوينه إلا فى أوائل العصر العباسى ولعل أقدم كتاب وصلنا للشعر والشعراء الجاهليين ومن تلاهم هو طبقات الشعراء لابن سلام الجمحى الذى يرجع إلى القرن الثانى الهجرى . وبسبب تأخر تدوين الشعر الجاهلى ظهر ما سماه الدكتور « طه حسين » فى كتابه « الشعر الجاهلى » ، ثم فى كتابه « الأدب الجاهلى » الذى ظهر بعد مصادرة الكتاب الأول – ظهر ما سماه بظاهرة انتحال الشعر .

* * *

رأينا كيف كان لبدء التدوين بعد اختراع فن الكتابة أثر فى دراستنا لتسلسل ظهور فنون الأدب المختلفة تاريخيا ، كما رأينا كيف كان لسهولة أو عدم سهولة حفظ هذا التراث فى الذاكرة أثر آخر ، وعلى أية حال فلا مناص لنا من أن نستعرض تاريخ ظهور فنون الأدب المختلفة على أساس تاريخ النصوص التى وصلت إلينا من الآداب القديمة ، فنعتبر شعر الملاحم أسبق من الشعر الغنائى ،

والغنائى أسبق من الشعر الدرامى لأن أقدم النصوص التى وصلت إلينا كانت من شعر الملاحم الهوميرية ، ثم يتلوها قصائد الشعر الغنائى ، وتأتى فى النهاية المسرحيات الشعرية أى شعر الدرامى بنوعيه التراجيدى والكوميدى .

ثمة قضية أخرى لابد من النظر فيها قبل استعراض فنون الأدب المختلفة وهى قضية تطور تلك الفنون بالمعنى العلمى لهذا اللفظ ، أى بمعنى أن فنونا أدبية قد تطورت ونشأ عن تطورها فنون جديدة مختلفة عنها تمام الاختلاف على نحو ما حدث فى عالم الحيوان والنبات وفيما يسمى « بالأجناس الحيوانية والنباتية » وعلى نحو ما أوضحت نظرية « داروين » فى كتابه « أصل الأنواع » . وقد حدث بالفعل فى أوائل القرن الماضى وابتداء من ١٨٨٨ – أن رأينا أستاذا جامعيا وناقدا فرنسيا كبيرا اسمه « برونتيير » يأخذ فى تطبيق نظرية التطور هذه على فنون الأدب أى على أجناسه ، وذلك فى سلسلة محاضرات ألقاها فى مدرسة المعلمين العليا بباريس وجمعها بعد ذلك فى عدة مجلدات بعنوان « تطور الأجناس الأدبية » . وهو فى تطبيقه لهذه النظرية يتعسف أحيانا ويضع يده على بعض الحقائق أحيانا أخرى : فهو يرى مثلا أن فن الملاحم الشعرية القديمة هو الذى تطور عبر القرون فأصبح فن القصة الواقعية العصرية النثرية ، وذلك لأن الملحمة القديمة كانت قصة بطولة خارقة تمتزج بالأساطير الدينية وتتغنى بخوارق الأمور ، على نحو ما نشاهده فى ملحمتى « الإلياذة والأوديسة » لهوميروس .

وكانت الملحمة تكتب كلها شعرا ، ويتجاوز عدد أبياتها (١٦) ألفا مقسمة إلى (٢٤) أغنية . وفى خلال القرون الوسطى ظهر ما نسميه بالملاحم الشعبية التى لها نظائرها فى عالمنا العربى كملحمة (عنترة) و(الظاهر بيبرس) و (أبى زيد الهلالى) ، و(سيف بن ذى يزن) و(ذات الهمة) و (البطال) وغيرها . ونحن نلاحظ أن هذه الملاحم الشعبية أخذت تجمع بين الشعر والنثر كوسيلة للتعبير ، أى أنها لم تعد فنا شعريا خالصا ، كما نلاحظ تطورا فى مضمونها الذى تخلص من الأساطير الوثنية القديمة وإن ظلت مع ذلك محتفظة بطابع القصص البطولى الخارج عن المألوف والعادى فى بطولات البشر .

ويرى (بونتيير) أن هذا التطور قد ظل مستمرا حتى تحول إلى ما يعرف اليوم بالقصة النثرية الواقعية التى تراها الآن تكون فنا من فنون الأدب مختلفا تماما عن الفن الذى تطورت عنه وهو (فن الملحمة الشعرية القديمة) أى أنها اصبحت جنسا أدبيا مختلفا عن الجنس القديم الذى تطورت عنه اختلافا كليا فى شكلها الفنى وفى مضمونها الإنسانى . وهذا رأى لا يستعصى على التصديق وليست لدينا اعتراضات تاريخية أو فنية حاسمة تنهض ضده وإن كنا لا نطمئن إليه . ولكننا نرى « برونتيير » أيضا يطبق نظرية التطور العلمية على فنون أدبية أخرى على نحو يظهر فيه التعسف على نحو أكثر وضوحا ، فهو يلاحظ مثلا أن خطباء الكنائس فى القرن السابع عشر الميلادى من أمثال « بوسويه » و « بوالو » كانوا يتحدثون عن الحياة والموت والخلود والفناء وعظمة الإنسان وحقارته وأمثال ذلك من المعانى والاتجاهات التى لاحظ نفس الناقد أنها أصبحت مجالا للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر . وعلى هذه الملاحظة يبنى قوله بأن فن المواعظ الدينية والخطب الكنسية المنبرية قد تطور فأصبح الشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر . ويستعرض أستاذ الأدب الفرنسى الأكبر المعاصر « جوستاف لانسون » فى مقاله العميق عن « منهج البحث فى الأدب » نظرية برونتيير هذه ثم يستطرد إلى القول بوجوب عدم تطبيق النظريات العلمية تطبيقا حرفيا على الأدب والفن ويضيف قوله : إنه لو أن « برونتيير » اكتفى بالقول بأن الشعر الرومانسى أخذ يعبر عن نفس المعانى التى كانت تعبر عنها المواعظ الدينية وخطب المنابر الكنسية فى القرن السابع عشر لما كان لنا اعتراض على قوله . وأما أن يقحم اصطلاحات العلم المادى فى الأدب فيزعم أن فن المواعظ والخطب الدينية قد تطور فأصبح الشعر الرومانسى فقول متعسف . ويلاحظ الأستاذ « لانسون » أنه يكفينا نحن الأدباء ودارسى الأدب أن نأخذ عن العلم روحه لا مبادئه وقواعده ، أى أن يبعث فينا العلم الرغبة فى المعرفة والتثبت وعدم التعميم غير القائم على الاستقصاء .

ومع ذلك فقد كان « لبرونتيير » عن طريق نظرية التطور الداروينية ومحاولته

تطبيقها على فنون الأدب فضل توسيع مجال البحث الأدبى وامتداده من الأدب القومى إلى آداب اللغات والأمم الأخرى كضرورة لبحث تطور فنون الأدب ، وبذلك فتح الطريق ومهد السبيل لظهور ما يعرف اليوم باسم (الأدب المقارن) .

على أننا إذا تواضعنا وتركنا العلم لأصحابه واكتفينا بمنهجنا الخاص بالبحث فى فنون الأدب وتطورها سنلاحظ أن بعض الفنون الأدبية كانت عند نشأتها الأولى موحدة ، ثم أخذت بعد ذلك ومع تطور الزمن وتشعب حاجات البشر النفسية والجمالية والتعبيرية – تتفرع إلى فروع مختلفة وإن ظلت مع ذلك فى حدود الفن الأدبى الواحد ، أى ظلت معتبرة من جنس أدبى محدد ، ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحا لمثل هذا التطور الأدبى فى فن المسرحية الذى كان يجمع عند اليونان القدماء بين الشعر والموسيقى والغناء والرقص ، فكانت المسرحية اليونانية القديمة تتكون من أجزاء حوارية تمثيلية تتعاقب مع أجزاء غنائية تغنيها (جوقة) وهى تتحرك فى (الأوركسترا) حركات رقص إيقاعى ، وبمصاحبة أنغام موسيقية بسيطة لا تطغى على النص الشعرى . وبذلك كانت تجتمع كل هذه الفنون فى المسرحية الواحدة . وعندما بدأت النهضة الأوروبية بسقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣ فى أيدى الأتراك هرب الرهبان من أديرتها حاملين معهم المخطوطات التى تضم التراث اليونانى والرومانى القديم إلى إيطاليا ومنها إلى أوربا كلها حيث نشرت تلك المخطوطات مما أدى إلى بعث التراث اليونانى والرومانى القديمين ، واتخاذهما أساساً للنهضة الحديثة ، والعودة إلى فن المسرح كما عرفه اليونان القدماء . ولكن حدث فى مدينة فلورنسة فى إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى تطور حاسم لهذا الفن وهو تفرعه إلى فرعين منفصل كل منهما عن الآخر وهما : فن المسرح الغنائى وفن التمثيل الخالص ، إذ ابتكر فنانو فلورنسة فنا مسرحيا خاصا للعروض الموسيقية وهو الفن الذى عرف بفن (الأوبرا) ثم (الأبريت) وذلك لكى يستقل فن التمثيل المسرحى ويكتفى بذاته عن غيره من الفنون . ومن فلورنسة انتشر فن المسرح الغنائى فى أوربا كلها .

* * *

وكما استقل التلحين والغناء فى فن مسرحى خاص به ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادى – نرى فن الرقص التعبيرى يستقل هو الآخر بفن خاص به . وتتوطد الأصول الفنية الخاصة بهذا الفن فى القرن التاسع عشر وبخاصة فى روسيا ، وهو المعروف اليوم باسم « فن الباليه » . وهكذا نرى كيف أن الفن المسرحى الموحد الذى كان يجمع فيه اليونان القدماء بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص قد تطور وتفرق حتى أصبح فن التمثيل مستقلا بذاته . كما أصبح للموسيقى والغناء فى المسرح فن خاص هو (الأوبرا) ، ونشأ للرقص التعبيرى فن آخر هو (الباليه) . وفى كل هذا ما يؤيد منهج برونتيير حينما زعم أن نظرية التطور تنطبق على فنون الأدب وأجناسه . كما تنطبق على كل شئ فى الحياة حيث نلاحظ دائما ظهور أجناس جديدة متولدة من أجناس قديمة أو متفرعة عنها .

بل إننا نلاحظ أن بعض الفنون الأدبية القديمة قد تغيرت أسماؤها الفنية بعد أن تغير مضمونها وقالبها الفنى . فعند اليونان القدماء مثلا كان الشعر المسرحى ينقسم إلى قسمين : التراجيديا والكوميديا ، وكانت الأولى (المأساة) تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة الوثنية ، أو من حياة الملوك والأبطال ويقوم الصراع فيها بين بطلها وبين القدر فى أغلب الأحيان ، على نحو ما نرى فى مأساة « أوديب ملكا » لسوفوكليس ترجمة طه حسين إذ يطارد القدر أوديب بعد أن قضت عليه الآلهة الظالمة أن يقتل أباه ويتزوج من أمه . ويجاهد أوديب بكل ما استطاع من قوة لكى يفلت من هذا القدر ، ولكنه لا يستطيع ، ويقع فى المحظور فى النهاية وتنتهى حياته بفقأ عينيه ، ثم الموت كمدا فى غابة بإحدى ضواحى آثينا . كما كان الصراع يجرى أحيانا بين بطل المأساة والآلهة نفسها على نحو ما نطالع فى مأساة (بروميتيوس) جد البشر وهذه الكلمة معناها (المتبصر) . وتقول الأسطورة اليونانية إن برومتيوس هذا أتى البشر بقبس من الشمس . واختلف المفكرون فى تفسير ما يرمز له هذا القبس ، فمنهم من يشبهه بالتفاحة التى أكلها آدم فيما تحكى دياناتنا السماوية فنزل عليه غضب الله وأخرج من الجنة . ومنهم من يرى أن القبس رمز للمعرفة . وعلى أية حال فقد غضب كبير آلهة اليونان

زيوس على بروميثيوس لاختلاسه هذا القبس من الشمس . ومن المفسرين من يزعم أن كبير الآلهة كان أخشى ما يخشاه المعرفة التى قد تضىء عقول البشر فيتمردون على سلطانه ، ونتيجة لهذا الغضب أمر زيوس إله الحدادين هيفايستوس بأن يشد بروميثيوس إلى صخرة عاتية فى جبال القوقاز وأن يدق فى يديه ورجليه مسامير غليظة فى وضع شديد الشبه بصلب (المسيح) ، ثم أرسل زيوس نسرا كان ينهش كبد بروميثيوس طوال النهار ، ثم يتركه أثناء الليل فتنمو الكبد من جديد ويستأنف النسر نهشه فى الصباح وهكذا ، حتى استطاع فى النهاية أن ينفذ بروميثيوس من هذا العذاب بطل من بنى الإنسان اسمه هرقل الذى سدد سهمه إلى النسر فأرداه ، ثم فك وثاق الجسد المعذب .

وأما الكوميديا فإنها قد استمدت منذ نشأتها الأولى موضوعاتها من واقع الحياة المعاصرة ، وكان هدفها نقد ما فى ذلك الحاضر من مساوئ يراها كاتب الكوميديا مساوئ فعلية . فرائدها أرستوفانيس قد اتخذ من فنها وسيلة لنقد بعض نواحي الحياة فى عصره حتى لتكاد تتحول بعض تلك الكوميديات إلى ما يشبه الهجاء الصريح لزعيم شعبى معاصر له اسمه كليون . وكان أرستافانيس رجلا محافظاً شديد المحافظة من النوع الذى نسميه اليوم رجعيا وكان يمقت كل تطور شعبى فى مفهوم الديمقراطية الآثينية وكان كليون هذا زعيما شعبيا فاتهمه أرستوفان بالتهريج والغوغائية .

كما راح يهاجم ما أخذ يظهر فى عصره من تحرر فكرى يهدد معتقدات الدين الوثنى وأساطيره ، فتراه يهاجم جد الفلسفة اليونانية سقراط فى إحدى كوميدياته ، هجوما بالغ العنف ويتهمه بالدعوة إلى الإلحاد وإفساد الأخلاق وذلك فى الكوميديا المسماة « السحب » التى يظهر فيها سقراط وهو جالس فى قفص من السعف ومعلق فى سقف المسرح ، زاعماً أنه لا بد له من الارتفاع فوق الأرض لكى يستطيع أن يتفلسف دون أن تمتص الأرض رحيق فكره وتجففه . وقد كان لهذه الكوميديا أثر كبير فى تأليب الرأى العام على سقراط مما حدا بمحكمة الشعب إلى إدانة هذا الفيلسوف والحكم عليه بالإعدام بالسم .

كان هذا هو الوضع بالنسبة للتراجيديا والكوميديا عند نشأتها الأولى فى بلاد اليونان القديمة . ولكننا نلاحظ أن فن التراجيديا أخذ يتطور مع التطور الإنسانى العام ، فبعد أن كان هذا الفن قاصرا على الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال أى على الطبقة العليا – اضطر إلى أن يتطور مع تطور الحياة عندما أخذت تظهر فى المجتمعات الأوربية فى القرن الثامن عشر طبقة اجتماعية جديدة تقع فى الوسط بين النبلاء وعامة الشعب سميت (بالبورجوازية) أى سكان المدن الذين كانوا قد كونوا حينئذ الطبقة الوسطى وازداد نفوذهم فى المجتمع حتى قاموا بالثورة الفرنسية الكبرى سنة ١٧٨٩ ضد طبقة الملوك والأمراء والنبلاء ذوى الدم الأزرق . وفى خلال العصر الذى نمت فيه تلك الطبقة الجديدة نرى التراجيديا أى المأساة النبيلة تتراجع لتختنق ، بينما يظهر فن مسرحى آخر سموه عند ذلك الدراما البورجوازية ، حتى إذا جاء القرن التاسع عشر وأخذت الطبقات الشعبية تبرز فى المجتمعات وتزداد قوة حتى تصبح لها الصدارة فى ظل الفلسفة الاشتراكية – نرى التراجيديا النبيلة تموت نهائيا وكذلك الدراما البورجوازية ويظهر بفضل الكاتبين ابسن وبرناردشو فى الغرب وتشيكوف فى روسيا ما يعرف اليوم باسم الدراما الحديثة . والدراما إما تتفق مع التراجيديا القديمة فى أنها مسرحية جادة ليست هزلية أو فكاهية ، أى ليست كوميديا ، وتنتهى فى الغالب بمأساة . ولكنها تختلف عن التراجيديا القديمة التى ماتت اسما ومدلولا ، فى أن موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامة الشعب وأشخاص الشعب . وهى تكتب نثرا بينما كانت التراجيديا تكتب شعرا سواء عند اليونان والرومان القدماء ، أو عند الكلاسيكين الأوربيين الذين ظهر مذهبهم فى القرن السابع عشر وفى أعقاب النهضة الأوربية الحديثة مباشرة . والصراع فى الدراما الحديثة لم يعد يجرى بين بطل المسرحية والقدر ، كما كان فى الماضى عند اليونان القدماء ، كما أنه لم يعد يجرى داخل النفس البشرية بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب ، أو بين العواطف المتضاربة ، كما كان الحال فى التراجيديا الكلاسيكية أثناء القرن السابع عشر ، بل أصبح يجرى بين الإنسان والمجتمع أو بين طبقة اجتماعية وأخرى ، فهو صراع خارجى يغلب عليه الطابع الاجتماعى . وهكذا يتضح لنا كيف أن

المسرحية الجادة قد غيرت اسمها عندما تغير مضمونها وقالبها الفنى على مر العصور ، فاختفت من عصرنا الحديث هذه اللفظة (تراجيديا) وحل محلها لفظة (دراما) للدلالة على هذا الفن الجديد الذى ظهر نتيجة للتطور الإنسانى العام فى تكوين المجتمع ، وسيطرة طبقة فيه على مصائره .

أسس التقسيم

يعتبر أرسطو فى كتابه (الشعر) واضع الأسس التى تقوم عليها نظرية (فنون الأدب) والفواصل التى تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ، ومن ناحية الشكل على السواء ، وكان أرسطو يلاحظ فى عصره وعلى ضوء الأدب اليونانى القديم – أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما ، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون فى القرن السابع عشر الميلادى ، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكى الذى كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون فى فنون المسرح الشعرى . حيث نرى الكلاسيكين ينادون بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاما ، ويعيبون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية . وكان أرسطو يربط بين هذا المبدأ وبين الهدف الذى اتخذ منه أيضا أساسا للتمييز بين فن وآخر من فنون المسرح . فهو يرى أن الهدف من التراجيديا هو تطهير النفس البشرية من نزعات وغرائز القسوة والعنف والأذى ، ونزعات الشر عامة ، وأن هذا الفن يستطيع أن يحقق هدف التطهير النفسى بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة فى نفوس المشاهدين . وتفريعا على ذلك كان يقول : بأنه لا بد للمأساة من أن تحتفظ بقوتها على إثارة الفزع والشفقة ، وأن تخلل المشاهد الفكاهية لها كفيل بأن يخلخل هدفها ، ويضعف منه ، ولذلك ينبغى الفصل التام بين فن التراجيديا وفن الكوميديا ، حتى يتحقق الهدف من كل منهما كاملا . وأخذ الكلاسيكيون بهذا المبدأ واحترموه بدقة فيما أنتجوا من أدب مسرحى ضخم ، إلا أنه جاء بعدهم من أنكر هذا المبدأ وهاجمه وبخاصة الرومانسيون فى القرن التاسع عشر الميلادى . وقد هاجموا هذا المبدأ مستندين إلى الأساس الفلسفى العام الذى وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون وهو محاكاة الطبيعة والحياة ، فقالوا : إنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكى قطاعاً محدداً من الحياة ، أو تعكسه فى مرآتها ، فلماذا يجب على المسرح ألا يكون أمينا فى

محاكاته ، ومتمشيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ أن الحياة نفسها كثيرا ما تجمع فى المكان الواحد وفى الزمن الواحد بين المضحك والمبكى . وكم من مرة يتجاور مثلا فرح ومأتم . وعلى هذا الأساس هاجموا مبدأ فصل الفنون الأدبية بعضها عن بعض فصلا حاسما ، واستندوا إلى شكسبير الذى لم يأخذ بمبادئ أرسطو ، والذى أنتج مسرحياته الضخمة قبل الكلاسيكية وفى الفترة التى تلت النهضة الأوربية مباشرة أى فى أواخر القرن السادس عشر والسنوات الأولى من القرن السابع عشر . ولاحظوا أن شكسبير لا يتورع عن أن يجمع فى مسرحياته القوية بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة ، كما لا حظوا أن وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضرورى أن يضعف من قوة الشعور بالمأساة والتأثر بها ، بل قد يقويها ويزيدها عمقا ، وبذلك لا تتعارض المشاهد الفكاهية مع هدف المأساة ولا تعطله ، بل تقويه .

ونسطيع أن نضرب لذلك مثلا بمسرحية « هملت » حيث نرى « هملت » فى أحد مشاهدها وسط القبور وهو مهموم أكبر الهم ، يتأمل فى الحياة والموت ومصير الإنسان الذى يتربص به الفناء ، مما ينشر فى جو المشهد إحساسا عميقا بالحزن . بل وببؤس الإنسان . ومع ذلك يظهر فى المشهد نفسه إلى جوار هملت حفار وبيده جمجمة وبالأخرى زجاجة نبيذ يسكب منها فى الجمجمة ويعب النبيذ فى صخب ومرح صارخ ، ولكن هذا المشهد لا يضعف من إحساسنا بمأساة الإنسان التى يتأملها هملت . بل يزيد إحساسنا بها حينما نشاهد هذا الحفار المستهتر غير الواعى ، ولا المدرك لبؤس الإنسان وللفناء الذى يتربص به . ولكافة المعانى الفلسفية الحزينة التى يحدثنا بها هملت . ويحلل الرومانسيون هذا المشهد وأمثاله ليخرجوا بثورتهم وتمردهم على ما سماه أرسطو والكلاسيكيون بمبدأ فصل الأنواع أى ضرورة فصل كل فن من فنون الأدب عن غيره فصلا تاما محافظة على سلامة الهدف المقصود من كل فن وقوته .

ولاحظ الرومانسيون من جهة أخرى أن شكسبير كثيرا ما يزج فى مآسيه بشخصية فكاهية يسميها (كلاون : المهرج) . بل ويطلق عليها اسما محددا يتكرر

فى مآسيه ، وهى شخصية (فولستاف) البدين المرح الذى نراه يظهر فى المآسى عندما تتأزم فيها الأمور ويصل إحساس المشاهدين بعنف المأساة وقسوتها إلى حد الألم النفسى الفعلى ، ثم يظهر فجأة (فولستاف) أو المهرج ليلقى نكتة لفظية أو ليقوم بحركة مرحة تخفف من جو المأساة وتريح أعصاب المشاهدين ، ولو للحظة من الزمن تستأنف المأساة بعدها تطورها . وهذا هو ما يعرف عند دارسى أدب شكسبير باسم (الترويح الشكسبيرى) أى الرغبة فى التخفيف عن المشاهدين عندما يشتد الموقف وتكاد الأنفاس تختنق من عنف الانفعال لأن المسرح لا يمكن ولا ينبغى أن يصل إلى حد الإيلام النفسى والجسدى الفعليين .

ومنذ أن هاجم الرومانسيون مبدأ فصل الأنواع فى الأدب المسرحي مستندين إلى عبقرية شكسبير الفذة المتمردة على كافة القواعد . اختفى هذا المبدأ نهائيا ، ولم يعد إلى الظهور حتى اليوم ، إذ نلاحظ أن ما يسمى الدراما الحديثة ، وهو فن المسرحية الجدية التى لا تعتمد على الإضحاك ، كما أنها الفن الذى حل محل التراجيديا القديمة التى ماتت ولم يعد لها وجود اليوم – نرى هذا الفن الجديد ، الدراما الحديثة ، يجمع بين مشاهد الحزن والمشاهد الفكاهية فى المسرحية الواحدة ، وإن كنا نلاحظ لسوء الحظ أن هذه الإباحة لم تعد تستخدم فى دقة ومهارة وفهم نفسى سليم . كما كانت تستخدم عند شكسبير الذى كان لا يقحم المشاهد الفكاهية داخل المأساة إلا لغرض محدد مرسوم ولأداء وظيفة سليمة ، تقوى من المسرحية ، ولا تضعفها ، ولا تخلخل هدفها ، بينما نلاحظ أحيانا فى الدراما الحديثة أن تجاوز المشاهد المحزنة فى المسرحية مع المشاهد المضحكة كثيرا ما يبلبل الإحساس ويخلخل الأثر العام للمسرحية ويضعف من هدفها ، لأن الجمع بينهما لم ترسم له وظيفة محددة ومقدرة على أساس دقيق من المعرفة بحقائق النفس البشرية ومن الحرص على سلامة الهدف أو الفكرة الأساسية التى تقوم عليها المسرحية ، حتى ليخيل إلينا أحيانا أن مبدأ فصل الأنواع كان أفضل ، وكان كعكاز الأعمى الذى يقيه الضلال. ومثله فى ذلك ، كمثل قضية الذوق فى الملابس ، إذ كان الذوق قديما يعتمد على وحدة الألوان فيما يرتدى الإنسان

الأنيق ، ثم تطور هذا الذوق فأصبح يرى فى وحدة الألوان شيئا من البدائية الساذجة ، ويرى أن الذوق السليم هو على العكس فى تنويع الألوان . ولكن مثل هذا الذوق يحتاج إلى دربة أكبر وإحساس أكثر رهافة لأنه قد ينتهى إلى الجمع بين ألوان متنافرة لا تأتلف فيما بينها ، بل تتنافر تنافرا يتنافى مع الذوق السليم .

المثل الذى ضربناه لفنون الأدب المسرحى فيما يختص بمبدأ فصل الأنواع مثل بالغ الوضوح ولكنه ليس المثل الوحيد . فهناك تداخل بين الفنون الأدبية المختلفة ، ينفى مبدأ الفصل بينها فصلا تاما ، وهذا واضح مثلا بين الفنين الكبيرين اللذين ينقسم إليهما الأدب كله وهما النثر والشعر. فهناك شعر نثرى الروح ، كما أن هناك نثرا شعرى الروح والأسلوب ، أى أنه كثيرا مايحصل تداخل بين الفنين على نسب مختلفة مما سنراه بالتفصيل عند حديثنا عن الفروق الجوهرية التى تقوم بين الشعر والنثر ، ومدى التداخل الذى قد يحدث بينهما ، فضلا عن التدابر الذى سنلاحظه داخل مجموعة الفنون الشعرية ومجموعة الفنون النثرية .

خصائص الشعر والنثر

من الواضح أن أكبر تقسيم للأدب هو تقسيمه إلى شعر ونثر ، وبالرغم من وضوح هذا التقسيم إلا أن هذا الوضوح ظاهرى فقط ، ويتبين ذلك عندما ننظر فى الأساس أو الأسس التى تفصل بين الشعر والنثر . ولقد يبدو لأول وهلة أن النظم هو الذى يميز الشعر عن النثر ، ولكننا نلاحظ أن واضع نظرية الفنون الأدبية والتمييز والفصل بينها وهو الفيلسوف أرسطو فى كتابه « الشعر » – لم ير فى النظم أى فى موسيقى الشعر – مقياس التميـز بين الشعر والنثر ، حيث يقول : « إن ما كتبه المؤرخ اليونانى القديم هيرودوت عن الحرب الفارسية اليونانية قد كان من الممكن أن يكتبه نظما دون أن يدخله ذلك فى الشعر ، وذلك بينما كان من الممكن أن نكتب مسرحية « الفرس » للشاعر اليونانى القديم أيسكيلوس نثرا دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعر » . وذلك لأن أرسطو يرى أن الشعر فى مثل هذه الحالة لا يتميز عن النثر التاريخى بقالبه المنظوم ، بل يتميز عنه بمضمونه الشعرى ، حيث يقول : « إن التاريخ هدفه الكشف عن الحقيقة التاريخية وتسجيلها لإعلامنا بها ، فهو مقيد بالحقائق الواقعية الدقيقة التى لا هدف لها غير المعرفة ، وأما الشعر فإنه لا يتقيد فى مضمونه بالواقع الدقيق ، وبالحقائق التاريخية ، بل إن مجال الشعر هو الممكن والمثال ، أى أن مجاله هو تصوير ما نعتبره ممكن الحدوث تاريخيا ، أو ما كان يجب أن يحدث . فحدوده هى الإمكان والمثالية ، كوسائل للتأثير فى البشر وهز وجدانهم وإثارة ما يريد الشاعر فى النفوس من انفعالات وهذا هو ما فعله الشاعر إيسكيلوس فى مسرحيته ، فبالرغم من أنه لم يزور التاريخ عندما أقام مسرحيته على أساس انتصار اليونانيين على قلتهم العددية على جحافل الفرس الضخمة فى معركتى « ماراتون وسالامين » – إلا أن أيسكيلوس لم يلتزم بمجرد الإخبار فى مسرحيته ، بل صور فزع الفرس وعويلهم لتلك الهزيمـة المنكـرة التى أنزلها شعب صغير بجحـافلهم الضخمة ، كما صور انتصار اليونان فى صورة مثالية رائعة تتخطى حدود الواقع لكى يحرك بهذه

الصورة المكبرة ما شاء من مشاعر العزة والاعتزاز عند قومه ، والفزع والبؤس عند أعدائه الفرس ، وإن ظل تصويره المثالى لهذا الانتصار فى حدود الممكن الحدوث ، والجائز التصديق عقلا .

وهذا المضمون المثالى الذى ظل فى حدود الممكن المعقول – هو الذى يميز فى رأى أرسطو – الشعر الدرامى فى هذه المسرحية من النثر التاريخى الإخبارى عند هيرودوت ، فما هو الرأى فى هذه القضية . وهل مقياس التفرقة بين الشعر والنثر هو مضمون كل منهما ، أم أن المقياس هو النظم أى الموسيقى المحددة الكم والنبرات والإيقاعات فى الشعر ، بينما لا نجد مثل هذا التحديد فى النثر رغم أنه هو الآخر له موسيقاه ، التى وإن لم تكن محددة واضحة المعالم والمقاييس كموسيقى الشعر – إلا أنها لا شك موجودة كانعكاس لموسيقى الفكر والشعور ، فللفكر نغماته وإيقاعاته ، وللشعور أيضا ، وإن تكن تلك الموسيقى المنعكسة فى التعبير اللغوى من موسيقى الفكر والشعور قد تتناغم وقد تتنافر وفقا لطبائع العقول ونبضات القلوب .

فما هو رأينا اليوم فى هذه النظرية التى قال بها أرسطو من حيث اعتبار المضمون لا النظم مقياساً للتفرقة بين الشعر والنثر ، وبخاصة عندما نلاحظ أن رأى أرسطو لم تكتب له الغلبة على الرأى المضاد الذى لا يزال يؤكد حتى اليوم أن النظم أى الموسيقى الشعرية المحددة المعالم هى التى تميز الشعر عن النثر .

ونحب أول الأمر أن نشير إلى أن رأى أرسطو لم يظل يتيما أبد السنين ، بل ظهرت فى العصور الحديثة آراء مماثلة تجسمت فى نظرية بعينها تعرف بنظرية الشعر الصافى Pure poetry وهى نظرية قام بها عدد من الشعراء الأوربيين فى القرن التاسع عشر الميلادى وأوائل هذا القرن ، ومضمونها أن الشعر يجب أن يقوم بذاته كفن مستقل ، له مقوماته الخاصة التى لا يستمدها من أى فن آخر كفن الموسيقى ، أى أن يكون فن الشعر قائماً على خصائص داخلية فيه لا على نغم وإيقاع يستمدهما من فن آخر وهو الفن الموسيقى . وعند أصحاب هذا الرأى أن الشعر يمكن أن يقوم على مضمونه كما كان يقول أرسطو ، ثم على أسلوب تعبيره

اللغوى الذى لا يقوم على التقرير ، بل على التصوير البيانى : فالشعر كما يستفاد من الأصل اللغوى لاسمه هو ما أشعرك أى ما أثار مشاعرك ، وبالتالى تعتبر العواطف البشرية جوهر مضمونه ، لا الفكر المجرد ولا الحقائق العلمية الجافة ، أى أن الشعر وجدان ، وبذلك يتميز مضمون الشعر عن مضمون الفنون النثرية ، كما يتميز أيضا بأسلوب تعبيره اللغوى الذى يقوم على ما نسميه بالتصوير البيانى ، نسبة إلى علم البيان الذى يبحث فى التشبيهات والاستعارات وأنواع المجاز المختلفة . ومن الواضح أن التصوير البيانى يختلف اختلافا كبيرا عن التعبير التقريرى . ونستطيع أن نوضح هذا الفارق بأن نشبه النثر بالمشى نحو هدف معين ، بينما نستطيع تشبيه الشعر والتصوير البيانى بالرقص ، أو كما يرى بعض أصحاب هذا الرأى من أن الشعر يقع فى مكان وسط بين الحديث العادى والغناء . ولهذا سموا نظريتهم بنظرية الشعر الصافى أى الشعر المستقل بذاته عن مساعدة أى فن آخر كفن الموسيقى . ولكن هذه النظرية لم تستطع أن تصمد أمام الإجماع المضاد أو شبه الإجماع الذى لا يزال يصمم على أن مقياس التفريق الحقيق بين الشعر والنثر هو النظم الموسيق فى الشعر نظما محدداً فى كمه الزمنى ، وإيقاعه ومكان الارتكاز الصوتى أى النبرات فيه ، ووقوعها على مسافات زمنية محددة متساوية أو متقابلة . ويقول المعارضون لنظرية الشعر الصافى كما هو عند جبران وزكى أبو شادى أحياناً ، أو يسمى بالشعر المنثور : إن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر هو الموسيق ، بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها وهى اللغة فالوزن الشعرى أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ فى ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية كاللون العاطفى للفكرة ، أو ظلال المعانى التى تعجز الألفاظ فى ذاتها عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم هذا التعبير ، أو على الأقل الإيحاء به . فمن المؤكد مثلا أن الألفاظ والتراكيب اللغوية لا توحى لنا بحركة الحباب فى كأس الخمر ، وإنما يوحى لنا بهذه الحركة النغم والإيقاع الموسيقيان النابعان من اللغة فى قول شوقى :

حف كاسها الحبب   فهى فضة ذهب

والألفاظ وتراكيب اللغة لا توحى لنا أو على الأصح لا تعبر عن الحنين المضنى الذى يحسه الشاعر الدكتور أحمد زكى أبو شادى عندما يذكر الماضى وحرمان الحاضر ، وإنما الذى يوحى لنا بهذا الحنين هو تلك المدات التى استطاع أن يجمعها فى قوله :

عودى لنا يا ليالى أمسنا عودى   وجددى حظ محروم وموعود

من الممكن إذن القول بأن موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه ، ولا مستعارة من فن آخر لأنها نابعة من أداة التعبير الشعرى نفسها وهى اللغة . فالموسيقى الشعرية تعتبر إحدى الوسائل المرهفة التى تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعانى وألوانها ، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص إلى أن النظم – أى موسيقى الشعر – يعتبر من المقاييس الأساسية التى تميز فن الشعر عن فن النثر ، ولكن على شرط بديهى هو ألا نعتبر النظم مقياس التفرقة الوحيد بين الفنين ، فالنظم وحده لا يكفى للتمييز بين الشعر والنثر على نحوما هو واضح فى لغتنا العربية من وجود منظومات تعليمية لا تمت إلى الشعر بأية صلة غير استقامة وزنها النظمى التام مثل (ألفية ابن مالك) وغيرها من المنظومات التى دبجها العلماء لتجمع شتات علم من العلوم اللغوية أو التاريخ أو الجغرافيا عند ما كان العلم يقوم على الذاكرة والحفظ ، ورؤى أن النظم عون على الحفظ ، فنظمت تلك المنظومات خلال القرون الوسطى . ومن الواجب أن نفرق بين هذه المنظومات وبين نوع من الشعر قد كانت له مكانته عند اليونان والرومان القدماء ، ثم فى الآداب الأوربية الحديثة وهو ما يسمونه كما قلنا بالشعر التعليمى الذى يعتبر قسماً من أقسام الشعر الكبرى فى الآداب العالمية إلى جوار الشعر الملحمى والشعر الغنائى والدرامى . وقد ضربنا لهذا الشعر التعليمى أمثلة بقصيدة الشاعر اليونانى القديم هيزيودوس المسماة (الأعمال والأيام) وفيها يتحدث حديثا شعرياً رائعا عن مواسم الزراعة ، وأنواع المحاصيل ، ويصف كل ذلك وصفا شعريا مرهفا ، ثم قصيدة (طبائع الأشياء) للشاعر الرومانى الكبير لوكرشيوس وهى من القصائد التى استطاع كاتبها أن يحول فيها التفكير الفلسفى إلى

شعر بفضل خصائص صياغته الشعرية التصويرية الجميلة عندما يتحدث عن الحياة وطبائع الكائنات ، ويصف كل ذلك وصفا يجمع بين جمال الشعر وعمق التفكير الفلسفى ، فهو لا يقرر حقائق بل يصورها ، فمثلا : لا يقول كما يقول علماء وظائف الأعضاء (الفيزيولوجيا) إن الوظيفة تخلق العضو ، بل يصور هذه الحقيقة بوصفه الحمل الوديع وكيف يحاول أن ينطح حتى قبل أن يبرز قرناه . وهكذا يتضح كيف أن الشعر التعليمى يختلف كل الاختلاف عن النظم التعليمى ، بل إن هناك أنواعا من القصائد فى القديم والحديث تدخل فيما يسميه الأوربيون بالشعر الغنائى مع أنها فى حقيقة الأمر تقع موقعاً وسطاً بين الغنائى والتعليمى ، وذلك مثل قصائد شاعر الرومان الأكبر فرجيليوس المسماه (الريفيات) ، وقصائده الأخرى المعروفة باسم (أغانى الرعاة) ففى هذه القصائد يصف الشاعر ألواناً من حياة الريف وحياة الرعاة وصفا شعرى الأسلوب ، وإن لم يمنعه ذلك من أن يتخذ أيضا طابعا تعليميا ، إذ يخبرنا فيها عن طريق التصوير أيضا بما يمكن أن يعتبر معرفة جديدة بألوان تلك الحياة . وبذلك يجمع بين الطابعين الغنائى والتعليمى . ولا غرابة فى ذلك بعد أن أشرنا إلى أن الفوارق والحواجز بين الفنون الأدبية ليست حاسمة قاطعة ، فهناك تداخل بنسب مختلفة بين الفنون الأدبية ، أو بين بعضها والبعض الآخر .

وعلى أية حال وبصرف النظر عن فنون الشعر المختلفة ، فإننا نستطيع أن ننتهى إلى أن الموسيقى الشعرية تعتبر أحد المقاييس الأساسية التى تميز فن الشعر عن فن النثر ، مع اعترافنا بأنها ليست المقياس الوحيد ، بل يجب أن نجمع إليه مقاييس أخرى مثل :

المضمون الشعرى والملكات النفسية المحالفة للشعر ، ومثل أسلوب التعبير اللغوى : فإذا اجتمعت للشعر الموسيقى والمضمون الشعرى ، وأسلوب التعبير اللغوى الشعرى الطابع ، استطعنا ارتكازا على هذه العناصر الثلاثة أن نميز بين الشعر والنثر .

وإن يكن هناك خلافات كثيرة لا نظنها ستنتهى حول كل من هذه المقاييس

الثلاثة ونوعية كل منها ، فنحن نلاحظ مثلا أن موسيقى الشعر أى وزنه يختلف من لغة إلى لغة ، قد تتطور وتتغير فى اللغة الواحدة بتغير العصور والبيئات والأذواق على نحو ما حدث بالنسبة لموسيقى الشعر العربى عندما تغيرت تغيراً محسوساً بتغير العصر والبيئات فى الأندلس ، حيث ظهرت موسيقى الموشحات التى تختلف بوضوح عن موسيقى الشعر العربى التقليدية فى المشرق . كما نشهد اليوم تطويراً واسعاً وتغييراً كبيرا لنوعية هذه الموسيقى فيما يسمى اليوم فى عالمنا العربى بالشعر الجديد الذى تعتبر الوحدة الموسيقية فيه هى التفعيلة لا البيت الشعرى كله مما يؤدى إلى تقسيم البيت الواحد إلى عدة جمل موسيقية ، بل ويؤدى أيضا إلى إغفال الوحدة الموسيقية المكونة من البيت كله إغفالا تاما ، أو تقسيمها إلى فقرات تقوم كل فقرة منها على نوع خاص من الموسيقى الشعرية .

مقاييس الشعر

نستطيع أن نخلص من المناقشة السابقة إلى أن للشعر ثلاثة مقاييس أو خصائص تميزه عن النثر، وهى :

١ – الموسيقى .
٢ – أسلوب التعبير الشعرى .
٣ – المضمون الشعرى والملكات النفسية التى يصدر عنها هذا المضمون .

أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة ، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى . فالشعر اليونانى واللاتينى القديم ، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوى للمقاطع ، وأنواع من التنسيق الموسيقى بين تلك المقاطع المختلفة الكم ، وكل مجموعة من المقاطع المختلفة الكم ، كانت تكون ما يسميه الأوربيون قديما (Foot) وهو تقسيم يقابل فى عروضنا العربى ما نسميه (بالتفعيلة) ، وذلك لأن علماء العروض عند اليونان والرومان القدماء أقاموا موسيقى الشعر على التمييز بين ما يسمونه بالمقطع الطويل ، والمقطع القصير. والمقطع يتكون من حرف صامت وآخر صائت وهم يقسمون المقاطع إلى قصيرة وطويلة . والمقطع القصير يتكون من حرف صامت وحرف صائت قصير. وأما المقطع الطويل فيتكون من حرف صامت مع حرف صائت طويل . أو من ثلاثة أحرف هى . (صامت ، وصائت قصير ، وصامت) ويسمى هذا الأخير بالمقطع المغلق ، وهو يساوى فى كمه الزمنى المقطع الطويل المفتوح . والأقدام أو التفعيلات تتكون من تركيبة محددة من المقاطع كأن تتكون من مقطع طويل ومقطعين قصيرين ، أو من مقطعين طويلين ، وما إلى ذلك من التشكيلات المختلفة التى حصرها علماء العروض عند اليونان والرومان القدماء .

ومن تتابع هذه الوحدات الزمنية المختلفة الكم ، وفقا لأنماط محددة ، تتكون موسيقى الشعر عندهم ، وهى الموسيقى الشعرية التى تعرف باسم الموسيقى

الكميه (Quantitative) وكانت تلك الموسيقى هى كل ما يطلب فى الشعر ، لأن الشعر اليونانى واللاتينى القديم لم يعرف ما نسميه بالقافية ، أما الشعر فى اللغات الأوربية الحديثة فنه ما تقوم موسيقاه على نسق معين للنبرات ، أى الارتكازات الصوتية (Stress) وهذا هو الحال فى الشعر الإنجليزى الذى يقسم فيه القدم أو التفعيلة إلى مقاطع يتميز بعضها عن بعض بالارتكاز الصوتى للنبرة ، ومواضع تكرارها فى البيت الواحد ، مما يدعو إلى تسمية موسيقى الشعر الإنجليزى بالموسيقى الارتكازية ، وأما الشعر الفرنسى فلا عبرة فيه للمقاطع ، وليست فيه نبرات أو ارتكازات صوتية كما هو الحال فى الشعر الإنجليزى ، فالبيت عندهم يتكون من مجموعة من المقاطع ، أقصى عدد لها اثنا عشر مقطعا ، وهذا هو أطول بحور ذلك الشعر ويسمى البحر الاسكندرى Alexandrin نسبة إلى قصة الإسكندر الشعرية التى كتبت فى عصر النهضة فى فرنسا ، ويتولد الإحساس الموسيقى فى بيت الشعر الفرنسى من طبقات الصوت عند نطق كل فقرة متكاملة المعنى والمبنى داخل كل بيت . يقول بودلير :

voi /ci /ve / /nir /le /temps / /ou /vib /rant /sur /sa
tige / /chaque fleur / /s'évapore / /ainsi qu'un encesoir.

فالصوت يرتفع تدريجيا حتى يصل إلى قمة ارتفاعه عند نهاية الوحدة الموسيقية الأولى من البيت ، ويهبط بعد ذلك ليستأنف ارتفاعه عند نهاية الوحدة الثانية ، وكذلك فى الوحدة الثالثة ، والرابعة . وهذا الارتفاع والانخفاض فى الصوت يولد التموج الموسيقى الذى يتميز به الشعر الفرنسى ، ولذلك تسمى موسيقى هذا الشعر الموسيقى الموجبة Ondulante

وموسيقى الشعر فى اللغات الأوربية الحديثة لا تكتفى بالموسيقى الداخلية فى البيت بل تضيف إليها تلك الرتابة التى تولدها القافية ، فالشعر الفرنسى والإنجليزى وغيرهما من الشعر الأوربى الحديث شعر مقفى وإن اختلفت قافيته عن القافية فى شعرنا العربى فى أنها ليست قافية موحدة فى القصيدة كلها كما هو الحال فى شعرنا التقليدى . بل هناك أنواع من القوافى المختلفة فى الشعر الأوربى فمنها

القوافى التى يسمونها : القوافى المسطحة Rhimes plates وهى التى تلتزم فى كل بيتين متتاليين من الشعر مثل (١و٢ – ٣و٤) كما أن هناك قافية تسمى بالقافية المتعانقة Embrassee وذلك بأن تكون القافية ملتزمة فى البيت الأول والرابع (١و٤ ، ٢و٣) فكأن القافية الأولى تحتضن القافية الأخرى . وهناك نوع ثالث من القافية يسمى المتداخلة : Croisee عندما تلتزم بين البيت الأول والثالث ، والثانى والرابع . وإن يكن الشعر الأوربى قد عرف بعض الشعراء الذين لم يلتزموا أية قافية ، وفى طليعة الشعراء شكسبير فى مسرحياته ، لأنه ابتدع فى الشعر الدرامى ما يسميه الإنكليز (بالشعر الأبيض) Blank verse ويقصدون به الشعر المرسل أى المتحرر من القافية .

وأما شعرنا العربى فمن المعروف أن أساسه الموسيقى أو العناصر الأولية فى موسيقاه هى الحركة والسكون . ومن هذه الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة ، وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدم عند الغربيين . وأوزان الشعر العربى تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل ، وهى الخلافات التى لا تؤدى إلى تغيير النسق الموسيقى العام للبيت الشعرى ، وقد يكون بعضها ما لا تكاد تدركه الأذن ، وإنما يكتشف بالتقطيع لا بالترجيع وبعضها الآخر يستدرج بعمليات تعويض عند إنشاد الشعر . ومن أهم وسائل التعويض الصمت الخفيف فى بعض المواضع . ولقد حدث فى الشعر العربى المعاصر أن أخذ الشعراء يخرجون على بعض الأصول المقررة فى العروض العربى القديم وإن تكن هذه الظاهرة أقدم فى الواقع من العصر الحاضر ، ومردها إلى الموشحات الأندلسية التى لم تلتزم فى نسقها الموسيقى أصول العروض كما أثبتها الخليل بن أحمد . ويرجع بعض المفسرين من رجال الأدب هذه الظاهرة التى انفردت بها الأندلس ، إلى عامل التأثير بالبيئة الأندلسية ، الطبيعية والبشرية على السواء .

فمن المؤكد مثلا أن بلاد الأندلس بما فيها من جبال وأنهار ووديان تختلف عن الصحراء العربية الرتيبة المشاهد . مما قد يكون له أثر فى تكوين ذلك الذوق

الموسيقى الذى دعا إلى الخروج على رتابة القصيدة العربية فى وزنها وقافيتها الموحدة . كما أنه من الثابت أنه قد حدثت تأثيرات متبادلة بين الشعر العربى الأندلسى ، والشعر الأوربى ، وبخاصة الشعر الإسبانى والفرنسى والبروفنسالى ، وربما كان للموسيقى الأوربية ، أثر فى ظهور الموسيقى الخاصة بالموشحات . ومنذ أن أخذ عالمنا العربى يزداد اتصالا بالآداب العالمية ، بعد أن خرجنا من القمقم التركى ، وفتحنا النوافذ على العالم الأجنبى ، وتوثقت صلتنا بالآداب الأوربية منذ أواخر القرن الماضى ، ثم أوائل القرن الحاضر حيث ظهرت دعوات التجديد ، القائمة على الهجوم على عمود الشعر العربى التقليدى ، والدعوة إلى تجديد الشعر العربى – لم تقف هذه الدعوة عند تجديد مضمون الشعر فحسب ، بل دعت أيضا إلى التجديد فى قالبه الموسيقى ، وإن تكن الدعوة إلى التجديد فى المضمون قد كانت هى الغالبة عند دعاة التجديد بينما ظلت الدعوة إلى التجديد فى القالب الموسيقى ضيقة محدودة ، فى حين رأينا الدعوة إلى التجديد فى القالب الموسيقى تزداد بعد ذلك شيئا فشيئا ، وتواكب الدعوة إلى التجديد فى المضمون وتعادلها فى الأهمية ، حتى انتهى الأمر بظهور ما يعرف اليوم بالشعر الجديد ، وهو أجرأ شعر خرج على القوالب الموسيقية المتوارثة فى شعرنا العربى ، ففى جيل العقاد والمازنى وشكرى مثلا ، بل وأحمد زكى أبو شادى وجماعة أبولو – والمهجريين – رأيناهم يتحللون أحيانا من القافية الموحدة ليأخذوا بنظام القافية المزدوجة أو المتداخلة أو المتعانقة ، كما رأيناهم يجددون أحيانا فى النسق العام للقصيدة ، فبدلا من القصيدة الموحدة المرتبة رأيناهم يكتبون أحياناً ما سموه – أخذا عن الغربيين – (بالسوناتا) وهى كلمة إيطالية الأصل ، كانت تطلق على قصيدة تتكون من أربعة عشر بيتا على نحو ما فعل رائد هذا النوع من القصائد وهو (بترارك) الذى عاش فى عصر النهضة فى إيطاليا ، وكانت له حبيبة اسمها (لورا) أحبها حبا عذريا حاراً شبه صوفى ، حتى اقترن اسمه باسمها على نحو ما حدث فى أدبنا العربى فى العصر الأموى فى الحجاز بين كثير وعزة ، وقيس ولبنى ، وقيس المجنون وليلى ، وجميل وبثينه ، وغيرهم . والسوناتا البتراركية تنقسم إلى أربع فقرات الأولى والثانية تتألف كل منهما من أربعة أبيات ،

والثالثة والرابعة تتألف كل منها من ثلاثة أبيات فيكون المجموع أربعة عشر بيتا كما قلنا ، ولكن البيت بشطريه ظل مع ذلك الوحدة الموسيقية فى النسق الموسيقى للقصيدة حتى ظهر فى السنوات الأخيرة ما يعرف بالشعر الجديد الذى يلوح أن شعراء العراق كانوا من رواده الأوائل ، وهو شعر لم يعد يعتبر فيه البيت الوحدة الموسيقية للقصيدة ، بل تعتبر التفعيلة الواحدة هى تلك الوحدة ، ولا يلتزم الشاعر بعدد محدد من التفعيلات فى السطر الواحد بل يوزعها بين السطور بأعداد مختلفة قد تصل إلى ثلاث تفعيلات . وقد يكتفى السطر بواحدة على أساس تجزئة المعنى أو العاطفة وتمام كل جزء منها واستئناف فكرة أو عاطفة أخرى . ويلوح أن هذا النوع من الموسيقى يلائم الموضوعات القصصية أو الدرامية ، حيث تصبح القصيدة كلها ، بحكم الضرورة ونتيجة لوحدة موضوعها القصصى أو الدرامى ، وحدة موسيقية أيضا ، أى أن الوحدة فيها تتحول إلى وحدة فى المضمون ، أى وحدة عضوية ، ووحدة فى النسق الموسيقى . والشعراء الذين يعرفون صناعة الشعر تسلم لهم الموسيقى فى مثل هذا النوع من الشعر ، أى أننا نستطيع أن نقطع القصيدة كلها إلى تفعيلات عروضية ، وهم يرون أنهم يحتفظون بذلك لشعرهم بالموسيقى الواجب الاحتفاظ بها لكل شعر ، كأحد المقاييس التى تميز الشعر عن النثر.

ولكننا نحس بأن هذا النوع من الشعر إذا كان يحتفظ بالكم الموسيقى أى بالوحدة الزمنية التى تتكون من التفعيلة ، وطريقه البناء الداخلى لكل تفعيلة ، إلا أن الخروج على البيت كوحدة موسيقية يضعف الإحساس بما يسمونه فى علم الموسيقى بالإيقاع « Rythme » وهو تردد ظاهرة معينة على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة ، داخل الوحدة الموسيقية . وقد تكون هذه الظاهرة صمتا خفيفا أو سكونا أو حركة معينة . والذهاب بالإيقاع أو ضعفه فى الشعر الجديد ، هو الحافز للثورة ضده ، لأن ضعف الإيقاع فى هذا الشعر يقلق الآذان التى اعتادت على وضوح الإيقاع فى النمط التقليدى للشعر العربى ، القائم على اعتبار البيت كله بتفاعيله المحددة الوحدة الموسيقية للقصيدة .

والفارق الكبير الذى يبدو بين الشعر التقليدى والشعر الجديد القائم فى وحدته الموسيقية على التفعلية إنما يرجع إلى ضعف الإيقاع فى موسيقى الشعر الجديد. وعالمنا العربى قد ألف فى شعره وفى موسيقاه الإيقاع الواضح الرنان بحيث يبدو له الشعر الجديد غير الواضح الايقاع ولا رتيبه - شعرا لا موسيقى فيه . وليس من السهل تغيير النمط الموسيقى الذى ألفناه ، ومن هنا تأتى المعارضة الشديدة لهذا النمط الجديد من الموسيقى الشعرية بالرغم من أنه قد أخذ يتكون لدينا تراث جيد من هذا الشعر الجديد ، فى دواوين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وفدوى طوقان أحيانا ، وسلمى الخضراء الجيوسى وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وملك عبد العزيز . وإن يكن هذا النمط الشعرى الجديد يساء فهمه أحيانا حتى يختلط عند البعض بما كنا نسميه الشعر المنثور أى غير الملتزم بتفاعيل العروض ، على نحو ما كان يكتب جبران خليل جبران فى المهجر ، والأستاذ حسين عفيف فى القاهرة .

ومن البين أن الإيقاع عنصر تأثيرى فعال فى الشعر الذى ينشد فى المحافل العامة ويتخذ طابع القصائد الخطابية ، ولذلك لا زلنا نحس بأن القصيدة القائمة على وحدة البيت هى القصيدة التى تصلح للإلقاء فى المحافل ، والتأثير فى الجماهير . وأما الشعر الجديد الذى يحتفظ باللحن الموسيقى ولكنه لا يبرز الايقاع فهو شعر أصلح للقراءة منه للإنشاد ، وللمناجاة منه للخطابة فى الجماهير . وهو فى الغالب أقرب إلى الهمس منه إلى الجهر بحكم هدوء موسيقاه ونعومتها ، إذا قورنت بجهارة الموسيقى الشعرية المعتمدة أصلا وبوجه خاص على الإيقاع الذى يتولد من تجمع عدة تفاعيل على نمط رتيب داخل البيت ، باعتباره الوحدة الموسيقية فى القصيدة العربية التقليدية .

وإذا نجح هذا التطور ، وأصبح شعرنا العربى كله يجرى على هذا النمط الموسيقى الجديد . فأكبر الظن أن هذا الشعر العربى سيغير عندئذ وظيفته التقليدية كشعر كان يلقى منذ الجاهلية ، أو على الأصح ينشد فى القبائل والجماهير للتأثير فيها ، حيث سيصبح شعرا يقرأ أولا وقبل كل شئ فى هدوء وتأمل وامتصاص بطئ لرحيقه .

المضمون والملكات الخالقة :

قلنا إن النظم وحده لا يكفى فى تمييز الشعر عن النثر ، فهناك منظومات لا تكاد تمت للشعر بصلة رغم نظمها وفقا لبحور الشعر كألفية ابن مالك وغيرها ، وإنما هناك خصائص كبرى يجب أن تتوفر إلى جوار النظم لتميز الشعر عن النثر. ومن هذه الخصائص المضمون الشعرى والملكات النفسية التى تخلق الشعر ، وهى ملكات يلوح لنا أنها تختلف عن الملكات والاستعدادات التى يصدر عنها النثر. وإذا صح أن الشعر هو ما أشعرك أى ما أثار مشاعرك ، فإن التلوين العاطفى للمضمون الشعرى يعتبر من الميزات أو المقاييس الهامة التى تميز الشعر عن النثر ، فالشعر لا يمكن أن يكون مضمونه تقريريا خالصا لحقائق فكرية أو رياضية أو علمية جافة . وما نسميه فى شعرنا العربى بشعر الحكمة ، إنما ندخله فى الشعر لا لأنه منظوم فحسب بل ولأن مضمونه الفكرى يمس مشاعرنا وعقولنا ، ويثير فينا التأمل الوثيق الصلة بمشاعرنا لاتصال هذا المضمون الفكرى بحياة الإنسان ومصيره . كما أن شعر الحكمة لا بد أن يتمتع أيضا بالقيم الجمالية الخاصة بالشعر ، وهى القيم النابعة عن طبيعة الأسلوب الشعرى ، من حيث أنه أسلوب تصوير بيانى لا مجرد تقرير حكمة أو فكرة وتسجيلها بألفاظ عادية ، لا جمال فى صورها وتراكيبها وإيحاءاتها المختلفة .

فالشعر فى نهاية الأمر هو ما يخاطب الوجدان البشرى . ويستطيع أن يثيره ويحرك كوامنه ، بفضل مضمونه الشعرى . وفرق كبير بين المضمون الشعرى ومضمون النثر التقريرى القائم على مجرد تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية . وعند حديث الشعر عن مثل هذه القضايا لابد له من أن يلونها بألوان عاطفية ، أو أن يعمل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الإنسانى على نحو مباشر أو رمزى لكى يهز هذا الوجدان فيستحق أن يسمى شعرا ، وإلا انحاز إلى جانب النظم أو إلى جانب النثر رغم استقامة وزنه العروضى .

وينبنى على هذه الحقائق الخاصة بالمضمون الشعرى ، تمييز النقاد بين الملكات النفسية القادرة على خلق الشعر والملكات الأخرى التى تختص بالنثر ، فالنفوس الشاعرة نفوس حساسة بالضرورة تولد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون – انطباعات عاطفية ، تثير مشاعرها ، وتحرك خيالها الذى يستطيع أن يقتنص الصور البيانية التى يسكنها انطباعاته وأحاسيس وجدانه ، كما أن الشعر القوى يحتاج إلى ملكة التركيب والتركيز والبلورة الفكرية والعاطفية ، فالشعر لا يصدر عن عقل تحليلى يضع المقدمات ليستخلص منها نتائج ، ويعمل بواسطة قضايا المنطق الشكلى الأرسطاليسى .

الأسلوب الشعرى :

قد لا يكفى النظم والمضمون الشعرى والملكات الخالقة لتمييز الشعر عن النثر وذلك لأن الشعر يعتبر دائما فنا جميلا لا فى بنائه وحده ، بل وفى تفصيلات أسلوبه التعبيرى . وعن الطبيعة الجمالية للشعر تنبثق عدة قضايا : منها قضية اللغة الشعرية أو معجم الشعر ، وهل هناك ألفاظ نثرية بطبيعتها ولا يجوز لها أن تقتحم محراب الشعر أم أن جميع ألفاظ اللغة صالحة للتعبير عن الشعر والنثر على السواء ، وأن العبرة بطريقة استخدامها وموضوع ورودها فى السياق الشعرى . وهذه قضية خلافية كبيرة ، وقد انقسم بصددها كبار شعراء انجلترا خاصة فى أواخر القرن الماضى ، فقال بعضهم : إن للشعر معجمه الخاص ، وإن هناك ألفاظا لا تصلح إطلاقا للتعبير الشعرى ، ويجب أن تنحى عن معجم الشعر ، بينما قال نفر آخر : إن القبح والابتذال لا يمكن أن يكونا فى اللفظ ، وإنما هما فى الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس ، وما اللفظ إلا وعاء ، والأشياء بمحتوياتها لا بأوعيتها . فعندما يكون الإحساس دميما أو الفكرة مبتذلة ، لابد أن ينضح القبح أو الابتذال فى اللفظ المستعمل حتى ولو كان هذا اللفظ من لغة الشعر المنتقاة ، واللغة لا ذنب لها فى القبح أو الابتذال . ويرى أصحاب هذا الرأى أن العبرة ليست بمفردات اللغة بل بجمالها وتراكيبها ، وطرائق التعبير فيها . واللفظ العادى قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل فى جملة أو تركيب شعرى أو صورة بيانية

والشئ الذى يجب أن يحرص عليه الشاعر هو أن يبتعد عن الأسلوب التقريرى المسطح الخالى من كل تصوير أو نتوء بيانى .

والأدب عامة . والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البيانى ، أى التعبير عن طريق الصورة ، فبدلا من أن يقول الناثر مثلا : لقد أنهك العرب الفرس يقول الأعشى : إن العرب تركوا الفرس و « قد حسوا من أنفاسهم جرعا » . ولقد يقول ناثر مثلا : إنه قد عاش حياة مملة ، بينما يقول الكاتب الفرنسى الشاعرى الروحى شاتو بريان : « لقد تثاءبت الحياة فلتذهب إلى حيث تريد » . ونفس الكاتب نراه فى وصف قصر أسرته يحدثنا عن الغرفة التى « أنزل به أهله فيها الحياة » فهذا تصوير بيانى حيث قال : « أنزلوا بى فيها الحياة » « Subir la vie » . ولقد درس علماء البلاغة عند العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة مفصلة وبخاصة عبد القاهر الجرجانى فى « اسرار البلاغة » و« دلائل الإعجاز » كما وضع أبو هلال العسكرى الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللفظية فى كتابه « سر الصناعتين » . ولكن الشئ الذى جد على أسلوب الشعر البيانى فى عصرنا الحاضر أخذا عن الغرب من ناحية الأساس النظرى والتحليل التطبيقى – هو الرمز كوسيلة للتعبير الشعرى . والرمز غير اللغز وما ينبغى أن يكونه ، وإلا عد عيبا وتخبطا فى التعبير وعجزا عن الفهم والإبانة ، فما يجوز أن ينقلب الرمز إلى لغز ، وإنما يجب أن يظل الرمز على شفافية تنم عما خلفه ، أو توحى بمضمونه ، بل وباستطاعتنا أن نرجع الرمز فى التعبير الشعرى إلى الأصل العام لنظرية المجاز اللغوى كما عرفها أسلافنا أخذا عن تحليلات أرسطو فى الفصل الثالث من كتابه « الخطابة » فالمجاز فى أساسه النظرى قائم على نقل لفظ من مجال إلى آخر بجامع الشبه بينهما ، وإن يكن علماؤنا القدماء قد قصروا الشبه على الناحية الظاهرية وعلى أساس هذا التشابه الجامع بين طرفى المجاز حلل علماؤنا التشبيه وأنواع الاستعارات المختلفة ، ونحن نلاحظ شيئا مشابها عند الغربيين فى الأساس النظرى العام الذى وضعوه لرمزية التعبير الشعرى. ولقد أجمل بودلير هذا الأساس النظرى العام فى بيت شعر له يقول فيه : « إن الأصوات والألوان والعطور تتجاوب » وتفسير هذا البيت هو أن الألفاظ

والصفات المتصلة بعالم معين من عالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس ، كعون قوى على التعبير والإيحاء . فالشاعر الهندى طاغور مثلا يتحدث فى أحد قصائده عما يسميه « السكون المشمس » . والسكون شئ ندركه بالأذن ، بينما الإشماس ندركه بالبصر أو الحس ، ولكنه نقل صفة من عالم البصريات إلى عالم السمعيات بجامع الأثر النفسي للفظين ، فهو يريد أن يصف السكون الخاص الذى يتحدث عنه فى قصيدته بأنه لم يكن سكونا مقبضا كئيبا ، بل كان مبهجا لروحه ، ولم يجد سبيلا للتعبير عن البهجة التى تتنافى فى الغالب مع ركود السكون خير من أن يستعير لفظة « المشمس » التى توحى بالبهجة ليصف هذا السكون ، وكان عمله هذا ضربا جديدا من المجاز على أساس نقل لفظ من عالم من عوالم الحس إلى عالم آخر ، ولكن بجامع غير جامع المشابهة الملازمة لطبائع الأشياء ، بل كان أساس المجاز هنا هو وحدة الأثر النفسى . وكأن الشعراء فى أوربا قد أضافوا بذلك نوعا جديدا إلى أنواع المجاز التى قتلها أسلافنا العرب بحثا وتفصيلا ، وإن سموا هذا النوع الجديد من المجاز باسم « الرمز والرمزية » فى التعبير الشعرى .

ووظيفة الرمز بعد ذلك ، تختلف عن أوجه المجازات والاستعارات والتشبيهات التى عرفها علماؤنا فى أنها ليست وسيلة للتجسيد أو التصوير ، بل وسيلة للإيحاء بالمضمون العاطفى أو الفكرى الكامن خلف اللفظ المستعمل كرمز . فالإشماس لا يقصد به عند « طاغور » تجسيد للسكون أو تصوير له ، بل المقصود هو الإيحاء بالبهجة التى استشعرها الشاعر من السكون المحيط به وأحس فيها ما يشبه بهجة الشمس المشرقة ، فالرمز ليست وظيفته وظيفة تجسيدية ولا تصويرية ، بل وظيفة إيحائية . وهكذا يتميز الرمز فى التعبير الشعرى الحديث عن مجازاتنا القديمة فى أساسه الفلسفى وفى وظيفته على السواء .

الخصائص الخاصة

حددنا الخصائص التى يتميز بها الشعر عن النثر، فى الموسيقى اللغوية أى النظم، والمضمون الشعرى والملكات الخالقة له، ثم أسلوب التعبير الشعرى. ولكن الشعر بعد ذلك انقسم منذ عصر اليونان القدماء إلى أربعة أقسام أو أنواع يتميز كل منها عن الآخر بمضمونه أحيانا، وبمضمونه وشكله الفنى أى قالبه أحيانا أخرى، وهذه الأنواع الأربعة هى: الشعر الغنائى، الشعر الملحمى، الشعر الدرامى، الشعر التعليمى. وقلنا إن البداهة توحى بأن الشعر الغنائى قد كان أسبق هذه الأنواع الأربعة إلى الظهور فى حياة البشر باعتبار أنه ينبع عن ضرورة نفسية وجدانية، لابد أنها لازمت الإنسان منذ نشأته الأولى وهى حاجته إلى التعبير عن مشاعره، والتغنى بها فى قالب يشبع إحساسه ويشفى نفسه مما تجد، ولكننا نلاحظ أن هذا الشعر الغنائى لم يؤخذ فى تدوينه والاحتفاظ به إلا فى مرحلة تلت تدوين الشعر الملحمى، مما دفع مؤرخى الأدب إلى القول بأن الشعر الملحمى قد كان أسبق أنواع الشعر إلى الظهور بين البشر على أساس أن أقدم ما دون ووصل إلينا من الشعر اليونانى القديم قد كان شعر الملاحم، وبخاصة «الإلياذة والأوديسة» لشاعر الملاحم الأكبر هوميروس. والمؤرخون يرجعون شعر هوميروس الملحمى إلى القرن العاشر قبل الميلاد تقريبا، بينما نلاحظ أن أقدم نصوص الشعر الغنائى التى وصلتنا عن اليونان القدماء لا ترجع فى القدم إلى أبعد من القرن السادس قبل الميلاد، بينما الشعر الدرامى يأتى فى تاريخه بعد الشعر الغنائى، إذ لا يتجاوز فى القدم القرن السادس قبل الميلاد أيضا وكذلك الشعر التعليمى الذى ظهر فى نفس القرن.

والسبب فى هذا الترتيب التاريخى لتدوين كل من هذه الأنواع نستطيع بسهولة تفسيره بأن الشعر الملحمى قد كان يحل عندئذ محل التاريخ لأقدم عصور الشعب اليونانى القديم. فبمجرد أن أخذ المجتمع يعى ماضيه رأيناه يحرص على تدوينه فى صورة الملاحم الشعرية، وكان هذا التاريخ لتلك العصور الموغلة فى

القدم يختلط عندئذ بالأساطير، أى أن الحقائق التاريخية كانت تتخذ طابعا أسطوريا غذاه الخيال البدائى بعجائب الأمور وغرائبها عن طريق المبالغة والتهويل حينا، وعن طريق التخيل والتهويم حينا آخر. والعلماء يختلفون حتى اليوم فى كيفية ظهور فن الملحمه عند اليونان القدماء فمنهم من يرى أن الإلياذة والأوديسة لم يكتبهما هوميروس دفعة واحدة، بل ولا انفرد بتأليفهما وإنما كتبهما شعراء شعبيون، أضاف كل منهم إلى سابقيه جزءا جديدا فى كل من الملحمتين، وكان هوميروس واحدا من هؤلاء الشعراء، ولعله أنشأ أجزاء كبيرة من الملحمتين هى التى دعت إلى نسبتهما إليه، حتى إذا جاء حكم الحاكم الآثينى المستبد «بيزيستراتوس» ألف لجنة فى القرن السادس قبل الميلاد لجمع الملحمتين وتدوينهما، منسوبتين إلى هوميروس الذى جرت التقاليد الشفوية عندئذ على اعتباره مؤلفهما. وقالوا إنه كان شاعرا ضريرا متجولا، وكان يحفظ الملحمتين حفظا كاملا وينشدهما فى القصور والمحافل مع مصاحبة الربابة، على نحو ما كان يفعل فى عالمنا العربى حتى السنوات الأخيرة رواة متجولون ينشدون فى المدن والقرى ملاحمنا الشعبية المعروفة، كملحمة عنترة والهلال، وذلك بينما يرى مؤرخون آخرون أن هوميروس هو الذى ألف الملحمتين كاملتين، وأن نسبتهما إليه صحيحة لما فى الملحمتين من وحدة الأسلوب الشعرى والتصوير الحضارى، وفى الفن الشعرى بوجه عام. كما أن هناك فريقا ثالثا. يرى أن هناك أجزاء قليلة من الملحمتين ألفت بعد هوميروس وألصقت بالملحمتين إلصاقا بدافع سياسى أو اجتماعى يرجع إلى التفاخر بين القبائل الإغريقية القديمة، وحرص كل قبيلة على ورود ذكرها بالملحمتين، وأن يتغنى ببطولة أجدادها فى الحروب والمغامرات الخالدة التى تتحدث عنها الملحمتان، وذلك على نحو ما رأينا الشعوبية، أى التفاضل بين الأجناس التى اعتنقت الإسلام فى العصر العباسى – تدفع إلى انتحال بعض الشعر الجاهلى الذى يشيد بأسلوب تلك الشعوب، وما كان لها من بلاغة قديمة[1]. ولكن الشك فى هذه الأجزاء القليلة من الملحمتين لا يقدح فى

(١) راجع الفصل الخاص بالشعوبية وانتحال الشعر فى الأدب الجاهلى لطه حسين.

الرأى الذى يتمسك بنسبتها الصحيحة إلى الشاعر « هوميروس » ، ولفظة هوميروس معناها « الضرير » .

وعند الحديث عن فن الملاحم الشعرية اعتبرت الإلياذة والأوديسة نموذجا للفن الملحمى ، وحدد مؤرخو الآداب العالمية خصائص الملحمة على هذا الأساس ، فأصبحت من المتفق عليها بين جميع النقاد العالميين على أساس الخصائص التى تتميز بها الملحمة الهوميرية . ومن الممكن أن نعرف الملحمة على أساس الإلياذة والأوديسة بأنها قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور ، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها .

فالإلياذة مثلا معناها « أغنية اليون » "Ilion" واليون هذه اسم لمدينة كانت توجد فى آسيا الصغرى بالقرب من مدينة « أزمير » وهى المدينة التى كانت تسمى أيضا بمدينة « طروادة » ، فأغنية « اليون » معناها أغنية « طروادة » ، والملحمة تقع فى أربعة وعشرين نشيدا يتراوح كل منها بين (٥٠٠ – ٨٠٠) بيت من الشعر ، أى أن الإلياذة تقع فيما يقرب من ستة عشر ألف بيت من الشعر ، وهى تقص أحداث الفترة الأخيرة من حرب عنيفة كانت قد قامت بين إغريق أوربا ، وأهل طروادة فى آسيا الصغرى . والظاهر أن تلك الحرب قد دامت عشر سنوات ، ولكن الإلياذة لا تقص أحداث كل تلك الحرب ، بل تقتصر على تصوير أحداث السنة الأخيرة . ويقول خيال الشاعر الذى نظمها : إن سبب تلك الحرب قد كان اختطاف أحد أمراء طروادة المسمى « باريس » لزوجة أحد ملوك الإغريق وهو « مينيلاوس » ملك مدينة « طيبة » ، واسم هذه الزوجة الفاتنة « هيلانة » التى رآها « باريس » وهى تستحم مع وصيفاتها على شاطئ البحر أثناء مروره بسفينة على ذلك الشاطئ وراقه جمالها ، فاحتال حتى اختطفها وعاد بها إلى طروادة ، فتنافر الإغريق وجند كل ملك من ملوكهم جيشا ونصبوا على الجيش الكبير المشترك « أجاممنون » الذى يسميه هوميروس « ملك الملوك » . وأبحرت السفن الإغريقية حاملة الجنود إلى شاطى آسيا الصغرى حيث حاصروا

« طروادة لاسترداد ملكتهم الحسناء « هيلانة » ودام الحصار عشر سنوات وقص علينا هوميروس فى الإلياذة أحداث السنة الأخيرة من هذا الحصار ، ولم ينبئنا كيف انتهت هذه المعركة ، ولكننا علمنا بنهايتها من ملحمة « الإنيادة » حيث أخبرنا مؤلفها الشاعر الرومانى فرجيليوس أن اليونان لم يستطيعوا اقتحام أسوار طروادة إلا بالحيلة الذكية التى لا تزال تعرف فى العالم كله حتى اليوم باسم حصان طروادة » وذلك لأنهم صنعوا حصانا ضخما من الخشب وضعوا فى بطنه الجند المدججين بالسلاح ، ثم تظاهروا بالانسحاب إلى سفنهم استعدادا للعودة إلى وطنهم يأسا من اقتحام الأسوار ، وأخذ الطرواديون بهذه الخديعة ، فأسرعوا إلى الحصان ظانين أنه غنيمة حرب باردة . ولما كان الحصان من الضخامة بحيث لا يمكن إدخاله من أى باب من أبواب الأسوار فقد حطموا بأنفسهم جزءا من تلك الأسوار لإدخال الحصان إلى المدينة ، وما أن دخل حتى فتح الجند الكامنون فى جوفه باب بطنه ووثبوا على الأرض ليذبحوا الحراس ويفتحوا أبواب الأسوار لبقية الجند الإغريق الذين عادوا بسرعة من الشاطئ ليدخلوا المدينة من كافة أبوابها ويستولوا عليها حتى أصبح حصان طروادة فى العالم كله رمزاً للخديعة الماكرة ، المحكمة الأطراف .

وبالرغم من أن الإلياذة لا تتحدث إلا عن أحداث السنة العاشرة من حرب طروادة إلا أن الشاعر قد استطاع أن يضمن لها الوحدة الفنية بتركيز حديثه على حادثة واحدة ينبئنا عنها منذ مطلع ملحمته عندما يطلب إلى ربة الشعر أن تلهمه القدرة على وصف غضب البطل أخيل بن « فيلا » وما كان لهذا الغضب من نتائج خطيرة أوشكت أن تنزل الهزيمة بالإغريق بسبب ما تبع غضبه واعتزاله القتال من هزائم نزلت بالإغريق ، وذلك لأن البطل « أخيل » غضب من ملك الملوك « أجا ممنون » القائد العام للجيوش الإغريقية لأن هذا أراد أن يستأثر دونه بأسيرة حسناء وقفت بين يدى أخيل فغضب « أخيل » واعتزل القتال الذى دارت دائرته على الإغريق ، وعبثا حاول قواد الإغريق استرضاءه والاعتذار له عن أثرة « أجا ممنون » ولكنه لم يقبل عذرا لكبريائه المجروحة ، ومع ذلك نرى

هذا البطل المغوار ينسى غضبه وينسى كبرياءه عندما تأتيه الأنباء بأن صديق قلبه « باتروكل » البطل اليونانى قد استطاع بطل طروادة « هكتور ابن بريام » أن يهزمه وأن يقتله ، وحزن « أخيل » لقتل صديقه العزيز وثارت نخوته فعاد إلى القتال لينتقم لصديقه الشهيد .

وبالفعل نازل « أخيل » هكتور واستطاع أن يهزمه وأن يقتله ، ثم يشد جثته إلى عربته ويجرها حول ميدان القتال عدة دورات حتى جاءه والد « هكتور » بريام ملك طروادة ضارعا مستشفعا كى يرد إلى « أخيل » جثة ابنه الشهيد حتى يواريه التراب . لأن الإغريق القدماء كانوا يعتقدون أن الجثة التى لا توارى التراب تظل روحها هائجة شقية متمردة أبد السنين . ويرق قلب البطل « أخيل » لضراعة هذا الشيخ فى مشهد نبيل بالغ التأثير فيقبل رد جثة هكتور إلى أبيه وبذلك تنتهى الإلياذة . وأتم – كما قلنا – شاعر الرومان الأكبر « فيرجيليوس » بقية أحداث حرب طروادة فى ملحمة « الإلياذة » ومنها نعرف أن « أخيل » نفسه قد لقى بعد ذلك حتفه . ولسخرية القدر أتاه الموت من أمير طروادة الرقيع المستهتر « باريس » خاطف « هيلانة » والمتسبب فى تلك الحرب . وإن يكن موت « أخيل » لا يعزوه الشاعر الرومانى الكبير إلى بطولة أو شجاعة فى « باريس » بل يعزوه إلى إرادة القدر ، وذلك لأن البطل « أخيل » نصف الإله كانت أمه « تيتيس » قد حصنته ضد كافة السهام عند مولده بغمسه فى الماء المقدس ولكنها نسيت أن تبلل بهذا الماء عقب ساقه الذى كانت تقبض عليه أثناء غمس الطفل فى الماء فلم يبتل العقب ، وبالتالى لم يحصن ضد السهام ، وبمصادفة أرادها القدر أصابه سهم « باريس » فى عقبه هذا ، وكان فى ذلك موته ، مما جعل من كعب « أخيل » مثلا يضرب فى العالم أجمع وفى كافة الآداب الإنسانية للتدليل على أن كل إنسان مهما عظم وسما لا يخلو من كعب « أخيل » ، أى من موضع ضعف فيه يمكن النفاذ إليه من خلاله وطعنه فيه ، ويقول المثل الفرنسى:

Chaqun a un talon d'Achile

هذه هى الحادثة الكبرى التى تكون الوحدة الفنية لملحمة « الإلياذة » وإن

تكن أحداث فرعية كثيرة ومعارك ومنازلات عديدة بين الأبطال تتخلل هذه الحادثة الضخمة التى تعتبر مثابة الخيط الذى تنتظم فيه كل هذه الأحداث كما تنتظم حبات العقد فى خيطها ولذلك اعتبرت الإلياذة متمتعة بالوحدة العضوية الفنية ، كقصة تقوم على حدث كبير ابتدأ وتطور وتأزم ثم سار نحو الحل النهائى فى خاتمة الملحمة ، وكأنها دراما طويلة عاتية .

وننظر فى هذه الملحمة فنجد أنها تقوم على القصة التى ذكرناها وهى قصة قومية بالنسبة للإغريق القدماء الذين نبغ من بينهم « هوميروس » مؤلفها ، كما أنها قصة مستمدة من تاريخ الإغريق الأسطورى الذى يمتزج فيه الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأسطورة ، ففيها من الأحداث الخارقة والبطولات الأسطورية ما يبعد بها عن أى واقع إنسانى ، بل إن الآلهة نفسها لتشترك فى القتال مع البشر فى هذه الملحمه ويتعصب بعضهم للإغريق بينما يتعصب البعض الآخر للطرواديين . وكانت آلهة الحكمة والذكاء «بالاس آتينيه» المعروفة عند الرومان باسم « منيرفا » من كبار الآلهة الذين تعصبوا لليونان ، ولربما كان ذلك لأن اليونان كانوا رواد الحكمة والذكاء ، وتقول الأسطورة : إن هذه الآلهة قد ولدت من عقل كبير الآلهة « زيوس » وأن طريقة ميلادها تمت بأن طلب كبير الآلهة من « هيفايستوس » إله الحدادين بأن يضرب ببلطته جمجمة « زيوس » فانشقت وخرجت منها ربة الحكمة والذكاء ، وهى مدججة برمح رمزا لطبيعة الحكمة والذكاء الإلهية ، وإلى أن الحكمة والذكاء هى أمضى سلاح فى الحياة البشرية والألهية معا بدليل أن ربتها قد خرجت من عقل كبير الآلهة مدججة بالرمح رمزا للقوة والنفاذ .

وهكذا يتضح لنا معنى التعريف الذى ذكرناه للملحمة استنتاجا من تحليل الإلياذة ، من حيث أن الملحمة قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير . ولما كانت الإلياذة وشقيقتها الأوديسة قد أصابتا من النجاح الإنسانى العام أسماه – فقد تحدد معنى الملحمة وخصائصها المميزة على أساس الخصائص المميزة للإلياذة على نحو ما استخلصنا فيما سبق . وبالرغم من أن عشرات الشعراء فى كافة الآداب الأوربية قد كتبوا

بعد ذلك قصائد شعرية مطولة ومقسمة إلى فصول أو أناشيد متلاحقة فى شتى الموضوعات ، وأرادوا تسميتها « ملاحم » - فإن هذه المحاولة لم تنجح بعد أن حددت ملامح الملحمة تحديدا نهائيا بفضل عبقرية « هوميروس » فى الإلياذة والأوديسة ، ثم فى « إنيادة » فيرجيليوس . فقد كتب فى القرن السادس عشر مثلا الشاعر الفرنسى الكبير « رونسار » قصيدة مطولة سماها « ملحمة » عنوانها « الفرنسياد » ، كما كتب فى إيطاليا فى أوائل عصر النهضة شاعرها الأكبر « دانتى » قصيدته المطولة المكونة من ثلاثة مجلدات كبيرة سميت « الكوميديا الإلهية » التى يصف فيها رحلته بمصاحبة « فيرجيليوس » إلى الجحيم وإلى الفردوس ، وإلى « المطهر » المعروف فى ديننا الإسلامى باسم « الأعراف » .

وكذلك الأمر بالنسبة للمطولات الأخرى التى كتبت منذ عصر النهضة الأوربية حتى اليوم ، كالفردوس المفقود « لملتون » ، « الفردوس المسترد » له أيضا ، و « الهنرياد » أى أنشودة الملك « هنرى » لفولتير ، و « أسطورة القرون » لفيكتور هيجو ، فكلها من المطولات التى تسمى أحيانا من باب التجوز « ملاحم » وإن لم تكن فى الواقع كذلك ، وذلك لعدم اتسامها بالخصائص الفنية والروحية التى عرف بها فن الملاحم عند رائد هذا الفن « هوميروس » ومن تحليل ملحمتيه استخلصت أصول هذا الفن .

والآن ما هى تلك المميزات الفنية والإنسانية التى جعلت ملحمتى هوميروس المثل الأعلى لهذا الفن ؟ . وما هى خصائصه المميزة ؟

يعنى المؤرخون والباحثون فى دراستهم لملحمتى هوميروس باستخلاص ملامح الحياة البدائية للبشر منها ، وهذه دراسة وثائقية تنظر إلى الملحمتين كوثيقتين خطيرتين من وثائق التاريخ ليس لدينا مثلها ، ولكن الأدباء والفنانين والنقاد ينظرون إليهما أيضا من الناحية الإنسانية والجمالية الخاصة لاستخلاص تلك السمات التى تجعل منهما شبه معجزة بشرية . والواقع أن شعر هوميروس من شعر الفطرة التى تفتحت على مشاهد الحياة والطبيعة ومعتقدات الإنسان الأول وهى لا تزال غضة فانفعلت بها ، وأطلقت خيالها الفطرى فى مجالات التصور

والمبالغات الساذجة الساحرة ، وكل ذلك مع الخلو من التكلف أو التصنع أو الافتعال ومع الصدق فى فهم النفس البشرية كما تنعكس فى نفس صافية لم تعقدها بعد الحضارة ولم ينم فيها التفكير الوضعى المنطق الذى يتأبى على التصديق ، ويظن أن النفس البشرية يمكن أن تقاس أبعادها بقياس المنطق وحساب الأرقام ، فهوميروس مثلا يستخدم الصفات فى وصفه للناس والأشياء على نحو فريد فى اللغة ، نابع من طبيعة الإنسان الفطرية . وهذا واضح تماما فى استخدامه لما يسميه علماء الجمال اللغوى باسم صفات « الماهية » epithetes de nature وذلك لأن الصفات تستخدم عادة لتمييز الموصوف عن غيره عندما نقول : الرجل الكريم تمييزا له عن البخيل ، أو البيت القديم تمييزا له عن الجديد ، بينما هناك صفات أخرى ترد على الموصوف لتحديد وإبراز صفة ملازمة لطبيعته وهى التى نسميها بصفة « الماهية » أى التى تبرز ماهية الشيء أو خاصية من خصائصه لا لكى تميزه عن غيره ، مثل قولنا : الله الحى الباقى ، فنحن لا نصف الله هنا بأنه حى وباق لتمييزه عن إله آخر غير حى ولا باق ، وإنما لنحدد ماهيته ونبرز الخصائص الملازمة لهذه الماهية .

وفى شعر هوميروس نلتقى بمئات من هذه الصفات الجميلة حيث لا يرد الموصوف فى أى بيت من أبياته إلا مردفا بهذه الصفة مثل : « هيلانة العميقة الحزام » و « آندروماك زوجة هيكتور البيضاء الذراعين » و « أخيل الخفيف الأرجل » و « الفجر ذو الأصابع الوردية » و « البحر المائى » وكثير من أمثال هذه الصفات التى نلتقى بها دائما فى أشعار هوميروس وكأننا نلتقى بأصدقاء اطمأنت نفوسنا إليهم . ويمتاز هوميروس أيضا بما يمتاز به الإنسان الفطرى ، وهو النظرة (التركيبية Synthese) إلى الناس والأشياء ، فهو لا يحلل النفس البشرية ولكنه يركز ملامحها فى صور مركبة ، وذلك لأن التحليل ملكة مكتسبة لا يصل إليها الإنسان إلا بعد نمو حياته الفكرية وتفكيره المنطقى ، بينما الإنسان الفطرى تتركز انطباعاته ومدركاته فى صور مركبة نستطيع اليوم تحليلها ، ولكننا بهذا التحليل نضعف من قوتها ونحطم جمالها . ونستطيع أن نضرب مثلا لهذه الصور المركبة الرائعة بموقف خالد من مواقف الإلياذة ، وهو ذلك الموقف الذى يصعد فيه

بطل طروادة « هكتور » من ساحة الجند إلى حيث يلتقى بزوجته الحبيبة « آندروماك » ومعها طفلها الصغير « أستيانكس » وذلك لكى يودعها قبل أن يخرج لملاقاة بطل الإغريق « آخيل » الذى نسى غضبه وعدل عن اعتزاله القتال لكى يثأر لصديقه الوفى « باتروكل » ، وكان هكتور يتوقع أو يخشى ألا يرى زوجته وطفله بعد ذلك . وفى أثناء وداعه لها تتجلد أندروماك وترتفع إلى مستوى بطولة زوجها فلا تظهر جزعا يمكن أن ينال من حمية زوجها للقتال . وفى نهاية الوداع يتناول هكتور الطفل من ذراعى أمه ويقبله ثم يرده إليها . ويركز الشاعر الحالة النفسية المركبة التى سيطرت على اندروماك فى تلك اللحظة الرهيبة بقوله : (وتلقت أندروماك الطفل من هكتور بابتسامة تبللها الدموع) وهذا هو معنى الصورة المركبة الغزيرة الدلالة والتى تضعف دلالتها بل قد تذوب لو أنه شرع فى تحليل تلك الحالة النفسية ، حالة الأم التى تشفق على زوجها من الموت ، وعلى طفلها من اليتم ولكنها مع ذلك تحرص كل الحرص على ألا تظهر أمام زوجها البطل أى فزع أو خوف فهى تبتسم لتوحى له بالثقة . ولكن التمزق الداخلى يغلبها على أمرها فتتساقط من عينيها الدموع التى تبلل الابتسامة ، وبذلك جاء قوله (بابتسامة تبللها الدموع) صورة مركبة توحى بكل هذه المعانى ولكنها لا تحللها وكأنها مجرد تصوير لما شاهده الشاعر على وجه تلك الزوجه البطلة المشفقة .

* * *

وجاءت الأوديسة على غرار الإلياذة ، ونسقها الفنى . والأوديسة نسبة إلى (أوديسيوس) المسمى كذلك (أوليس) وترجم اسمه إخواننا اللبنانيون باسم (عولس) ، فالأوديسية تحكى مغامرات البطل (أوليس) ملك جزيرة (ايتاكا) أثناء عودته من طروادة فى آسيا الصغرى إلى وطنه بعد انقضاء الحرب ودخول الإغريق المدينة . وقد استغرق (أوليس) فى رحلته البحرية هذه عشر سنوات ، أى أنه تغيب عن وطنه عشرين سنة قضى العشر الأولى منها فى الحرب ، والعشر الثانية فى رحلة عودته إلى وطنه ، وأصبحت زوجته (بينيلوبا) المثل فى العالم كله لوفاء الزوجة ، فبالرغم من غياب زوجها عشرين عاما ومن

طمع أمراء الجزيرة فى الزواج منها للاستيلاء على العرش بدعوى أن زوجها قد فقد فى البحر – ظلت وفية صامدة للطامعين فى هذا العرض ، واحتالت عليهم بوعدها المشهور فى الآداب العالمية كلها بأن تختار من بينهم زوجا بمجرد أن تفرغ من نسج صدار كانت تصنعه ، وكانت تحل بالليل ما تنسجه بالنهار ، وبذلك استطاعت أن تمد من حبل الزمن حتى عاد أخيرا زوجها البطل وخلصها من براثن الطامعين ، وذلك فى معركة بطولية عنيفة دارت بينه وبينهم وانتهت بتعليقه لهم على حبال المشانق وكأنهم العصافير (على حد تعبير هوميروس) .

وتقص (الاوديسة) سلسلة من المغامرات الطويلة التى كانت (لاوليس) عبر البحار وعلى الشوطىء وفى الجزر التى حملته إليها العواصف البحرية حيث رغبت فيه ملكات وحوريات ، وحاولن عبثا استبقاءه إلى جوارهن ، ولكنهم فشلن لشدة حنينه لوطنه وزوجته الوفية .

وفى المقدمة التى كتبها (توفيق الحكيم) لمسرحية (إيزيس) يقارن بين شخصية المرأة الشجاعة الوفية ممثلة فى (إيزيس) التى ناضلت نضالا إيجابيا مع (أوزوريس) زوجها ضد قوى الشر والعدوان الممثلة فى (طيفون) وهو (سيت) الفرعونى الأخ الشرير لأوزوريس ، ورأى أن وفاء (ايزيس) الفرعونية كان وفاء إيجابيا وفعالا ، خيرا من وفاء (بنيلوبا) اليونانية الذى يصفه بالسلبية لأنها اقتصرت على مجرد التحايل لكسب الوقت ، ولم تقابل المعادين كما فعلت (إيزيس) المصرية .

ونحن نلاحظ أنه إذا كانت الإلياذة قد صورت البطولة الجسدية الخارقة فى شخص (آخيل) . فإن الأوديسة قد صورت بطولة الذكاء البشرى فى شخصية بطلها (أوليس) ، فهو بطل ليس قوى الجسد فحسب ، بل هو واسع الحيلة . وتقول الأسطورة اليونانية القديمة إنه قد كان صاحب حيلة (الحصان) الذى اقتحم به الإغريق طروادة بعد أن عجزت بطولة الأجسام عن اقتحامها طوال عشر سنوات .

وفى تطور مفهوم البطولة على هذا النحو ما يحمل بعض أساتذة الأدب

ونقاده على القول بأن الأوديسة ربما كانت أحدث عهدا من الإلياذة ، وأنها قد كتبت فى عهد تطور فيه مفهوم البطولة عند القدماء حتى حلت بطولة الذكاء والإعجاب بها محل بطولة الجسد ، ولكنها حجة افتراضية ، وقد تكون الإلياذة والأوديسة كتبتا فى نفس العهد والفترة ، على أن تصور إحداهما نوعا من البطولة الخارقة وتصور الأخرى نوعا آخر ، وكان النوعان موجودين فى وقت واحد . فمن المعلوم أن الإغريق القدماء كانوا يجمعون فى تربيتهم لأبنائهم بين الحرص على سلامة الجسد وقوته ، وتربية القوة المفكرة ، وإرهاف القلب حتى رأينا (أفلاطون) فى « جمهوريته » التى يصور فيها المدينة المثالية – يدعو إلى أن تقوم التربية على أساس ثلاثة مواد (مادة العلوم الرياضية لتقوية العقل ، باعتبارها تمرينات مستمرة للذكاء ، والموسيقى لإرهاف القلب وتهذيبه ، والرياضة البدنية كمادة أساسية لتقوية الجسم وضمان صحته) ، وهذه هى التربية المثالية التى كانوا يؤمنون بها . (راجع شخصية أوليس وتطورها فى الأدب اليونانى القديم وفى الآداب الأوربية الحديثة فى كتاب « نماذج بشرية » لمحمد مندور) .

واستمر هذا المفهوم المحدد لفن الملحمة الشعرية عند الرومان القدماء حيث كتب شاعر روما الأكبر (فرجليوس) ملحمة قومية بطولية على غرار الإلياذة والأوديسة وسماها (الإنيادة) أى قصة البطل (اينيوس) مؤسس روما القديمة وقد أرجع (فرجيليوس) نسبه إلى أسرة طروادة الحاكمة ، أسرة الملك (بريام) وقص فيها ما خاضه (اينيوس) من حروب ، وما أحرزه من نصر على الأعداء المتوحشين حتى ظفر عليهم وأسس مدينة روما الخالدة التى أصبحت فيما بعد عاصمة الإمبراطورية الرومانية التى كان يمتد سلطانها إلى معظم العالم المتحضر آنئذ من أوربا وأفريقيا وآسيا ، فهى ملحمة وطنية بطولية عامرة هى الأخرى بالأساطير الدينية وخوارق الأمور ، بل وفيها يصف (فرجيليوس) رحلة قام بها البطل (إينيوس) إلى العالم الآخر وما هوى إليه من أبطال . وبعد هذه الملاحم الثلاث القديمة ، قلنا إن عددا كبيرا من الشعراء قد كتبوا قصائد بطولة فى حجم تلك القصائد وأرادوا تسميتها ملاحم ، ومنهم من حاول أن يحل المعجزات

الدينية المسيحية محل الأساطير والخوارق الوثنية القديمة ليحتفظ لشعره بنفس الطابع الملحمي القديم ، ولكنه لم ينجح فى ذلك ، ودارت فى أوروبا مناقشات طويلة حول جواز تسمية هذه المطولات الحديثة ملاحم ، أو عدم جواز ذلك ، ولكن الرأى السائد اليوم فى العالم ، هو أن فن الملاحم قد مات مع المرحلة الحضارية البدائية التى ظهر فيها ، وأن المطولات التى كتبت بعد العصر القديم لا يصح تسميتها (ملاحم) ، وأن ما يمكن تسميته ملاحم بعد العصر القديم هو ما نسميه اليوم بالملاحم الشعبية التى كتبها شعراء مجهولون من الشعب ، بنفس الروح الساذجة المؤمنة بالخوارق التى صدر عنها هوميروس واستطاع اصطناعها (فرجيليوس) إلى حد كبير .

ولقد عرف الشرق القديم هو الآخر فن الملاحم الشعرية ، ولدينا من الهند القديمة ملحمتان هما (المهباراتا والرمايانا) ولدينا من الشرق فى العصر الوسيط ملحمة (الشاهنامة) عن الشاعر الفارسى الكبير (الفردوسى) وقد ترجمها المرحوم (عبد الوهاب عزام) . وهذه الملاحم الثلاثة تتوفر فيها نفس الخصائص التى حددناها للشعر الملحمى فى الإلياذة والأوديسة ، أى أن كل ملحمة تتضمن قصة أو قصصا بطولية قومية قائمة على خوارق الأمور والبطولات ، ومختلطة بالأساطير والمعتقدات الدينية ، فتجمع بين الأساطير التاريخية ، وأحداث التاريخ الواقعية وبذلك تستحق أن تسمى ملاحم بالمعنى الفنى الدقيق ، فى حين أننا لا نستطيع أن نطلق هذا المصطلح المحدد على القصائد التاريخية المطولة التى كتبها شعراؤنا فى العصر الحاضر ، مثل مطولة (شوقى) فى تاريخ العرب والإسلام أو مطولة (أحمد محرم) التى سماها هو نفسه (بالملحمة الإسلامية) أو غيرهما من القصائد المطولة المماثلة ، ففن الملاحم يلوح أنه قد انقرض بانقراض العقلية البدائية ، والمرحلة الحضارية التى اتسعت له . ولا غرابة فى ذلك فإننا سوف نرى فنا شعرياً كبيرا آخر ينقرض أو يكاد فى العالم الحديث كله وهو فن (الشعر الدرامى) إذ نلاحظ أن المسرحية الشعرية قد اختفت من كافة آداب العالم إلا فى القليل النادر وحلت محلها المسرحية النثرية بأنواعها المختلفة ، وذلك

بينما نرى فن الشعر الغنائى يستمر فى الحياة والتطور حتى يومنا الحاضر الذى يبدو أن الشعر الغنائى هو الفن الشعرى الوحيد الذى استطاع أن يعيش فيه . فما هو إذن هذا الشعر الغنائى وكيف نشأ ، وكيف تطور ؟ .

فن الشعر الغنائى :

قلنا إن فن الشعر الغنائى يرجح أنه قد سبق إلى الظهور فن الشعر الملحمى وذلك لأن الإنسان البدائى قد ابتدأ بلا ريب يغنى ، ويغنى لنفسه قبل أن يتخذ الشعر وسيلة لحفظ ماضيه وبطولاته فى صورة الشعر الملحمى ، فالشعر الملحمى لم ينشأ إلا بعد أن أصبح للبشر ماض يعرفونه ، وبطولات يتناقلون أخبارها ، ويبالغون فى تلك الأخبار حتى يحولها الخيال الشعبى إلى خوارق أسطورية . وإذا كان الشعر الملحمى القديم هو الذى ابتدأ البشر بتدوينه ، فإن ذلك لا يعنى أنه قد سبق الشعر الغنائى إلى الظهور . فالتدوين قد حرص أولا على أن يسجل الشعر الذى يتضمن شيئا من تاريخ الشعوب فحفل بالملحمى أكثر من احتفاله بالشعر الوجدانى أى الغنائى الذاتى .

والراجح أن الشعر الغنائى لم يبتدئ بما نسميه اليوم قصائد شعرية ، بل ابتدأ بما نسميه (الأغانى) أى أن الإنسان الأول قد صدح وتغنى بالأغانى قبل إنشاد القصائد الشعرية ، فلفظة أغانى نفسها واضحة فى المعنى الاشتقاقى للفظة الأوربية التى تطلق على الشعر الغنائى (Lyrique) وهى مشتقة من Layer ومعناها العود وهو الآلة الموسيقية التى كان الشعر فى بدايته يتغنى به بمصاحبتها ، فاصطلاح الشعر الغنائى باللغات الأوربية يرادف الشعر (العودى) أى الذى يتغنى به بمصاحبة العود ، أو أى آلة موسيقية أخرى ، وفى هذا ما يدل بوضوح على أن الشعر الغنائى وهو اليوم شعر القصائد قد كان يتكون – عند نشأته الأولى – من أغان .

ونحن نلاحظ هذه الحقيقة أيضا فى شعرنا العربى القديم ونشأته، والمعلومات القديمة التى وصلت إلينا عنه . وشعرنا العربى كله – كما هو معلوم – يعتبر كله

من النوع الذى يسميه الأوربيون بالشعر الغنائى . أى الذى ابتدأ بالأغانى ثم تحول إلى قصائد مختلفة الأغراض . ولدينا من المعلومات القديمة ما يشير إلى أن الشعر العربى القديم الذى ابتدأ فى عصور الجاهلية قد نشأ هو أيضا أول الأمر فى صورة أغانٍ كان يتغنى بها فى مناسبات معينة كالعبادة أو العمل . فمن تنوع الغناء العربى القديم نعرف الآن ما كان يسمى (بالنصب) إشارة إلى أغانٍ كان يتغنى بها فوق الأنصاب . (والهزج) كان نوعا من الغناء الذى يصاحب السير الهادىء للناقة . فإذا أسندت الناقة . (أى عدت عدوا سريعا) تحول لحن الهزج إلى ما كانوا يسمونه (بالسناد) أى السريع الإيقاع . وتطورت هذه الموسيقى البدائية بعد ظهور الإسلام . وتحضر العرب واختلاطهم بحضارات وفنون الشعوب الأخرى ذات الحضارة القديمة كالفرس واليونان فتأثرت الموسيقى العربية بموسيقى تلك الشعوب ونشأت المقامات الثمانية التى يتحدث عنها (ابن سينا) . وحتى اليوم لازلنا نملك عددا من المصطلحات الموسيقية التى كانت شائعة فى العصر العباسى مسجلة فى كتاب (الأغانى) عندما يحدد قبل إثبات أى قصيدة – المقام الموسيقى الذى كان يصاحب التغنى بها . وإن كنا – لسوء الحظ – لم نستطع حتى الآن تحديد المعنى الفنى الدقيق لتلك المصطلحات من أمثال (خفيف الثقيل . وثقيل الخفيف) . وللمستشرق الإنجليزى (فارمر) كتاب قيم فى تاريخ الموسيقى العربية . ترجم إلى العربية . ويمكن الرجوع إليه لتعمق فهم الصلة الوثيقة التى كانت موجودة بين شعرنا العربى القديم والموسيقى والغناء . قبل أن تختفى ظاهرة التغنى بالشعر لتحل محلها ظاهرة الإنشاد . فظاهرة الإلقاء . فظاهرة القراءة العادية التى وصلت فى النهاية إلى القراءة الصامتة فى صفحات الدواوين . وإن يكن هذا التطور لم يمنعنا من الاحتفاظ بالاصطلاح الفنى الذى لا يزال على شعر القصائد مهما اختلفت أغراضها وهو (الشعر الغنائى) .

ابتدأ الشعر الغنائى إذن فى صورة أغان ، ثم تطور إلى ما يعرف اليوم باسم فن القصائد الشعرية ، وتعددت أغراض هذا الفن على نحو ما هو واضح فى تراثنا الشعرى القديم ، حيث تختلط علينا اليوم أحيانا الأغراض الشعرية بما

نسميه (فنون الشعر) إذ نرى بعض سلاسل الكتب التى تصدرها بعض دور النشر ، حاملة عناوين مثل (فن الغزل ، أو فن الهجاء أو فن الوصف ، أو فن الحماسة أو فن المديح) مع أنه من الواضح أن هذه كلها أغراض شعرية تفرع إليها فن واحد هو فن القصائد الشعرية الذى لا يزال يعرف فى الغرب حتى اليوم باسم (فن الشعر الغنائى) تمييزا له عن فن الشعر الملحمى ، وفن الشعر الدرامى ، وفن الشعر التعليمى .

فشعرنا العربى القديم يعتبر كله فنا واحدا ، وإن تنوعت أغراضه . ولقد حاول الأديب اللبنانى الكبير (سليمان البستانى) فى المقدمة الكبيرة التى كتبها لترجمته الشعرية لإلياذة هوميروس – حاول عن طريق الاستقصاء أن يدلل على أن بعض بحور الشعر العربى القديم كانت تستخدم فى أغراض معينة ، فبحر الكامل والطويل مثلا كانا يستخدمان فى الأغراض التى تطلب طول النفس الشعرى كالمديح ، بينما بحر وثاب كالمتدارك كان يستخدم فى الأغراض ذات الطابع المرح ، ولكن محاولة البستانى ظلت قاصرة على أن تستوعب تراثنا الشعرى ، فالظاهر أن كل بحر من بحورنا الستة عشر كان يستخدم فى أغراض مختلفة . وعلى أية حال فلم يحدث أن خصص بحر معين لغرض معين ، وإنما كان الأمر متروكا لسليقة الشعراء ، وذوقهم وإحساسهم بمدى الملاءمة بين الموسيقى الشعرية التى يختارونها ، وغرضهم أو مضمونهم الشعرى ، وذلك بينما نلاحظ أن الشعر فى لغات أخرى كاللغة اليونانية القديمة قد ارتبط كل بحر من بحوره بغرض معين ، حتى لنرى المصطلح الفنى الواحد يطلق على البحر وعلى الغرض الشعرى ، فالبحر الإليجى (elegie) كان يستخدم دائما للأغراض العاطفية ، كالحب والرثاء ، وذلك بينما نعثر فى شعرنا العربى على غزل أو رثاء مثلا ، فى أى من البحور دون تقيد ببحر معين .

وعند اليونان القدماء ظلت الأغانى جزءاً من الشعر فكانت تكتب بلغة الشعر وأسلوب الشعر ، شأنها شأن القصائد المنوعة الأخرى ، فالمكانة الشعرية للشاعرة (Sapho) سافو ، لم تأت من أنها كتبت قصائد ، لأن كل شعرها أغان .

والشاعر (آلسيه) (Alcée) شاعر أغان هو الآخر وكلاهما من جزيرة (لزبوس) ، ومكانتها لا تقل عن مكانة شعراء القصائد من أمثال (أناكريون وبندار) .

وتنوعت أغراض الشعر الغنائى فى كافة الآداب كما تنوعت فى أدبنا العربى وإن يكن اليونان قد أطلقوا مصطلحات خاصة على القصائد التى تكتب لغرض معين ، فالأناشيد الدينية التى كانوا يرتلونها للإله وبخاصة للإله (أبولون) إله الحكمة والفنون كانوا يسمونها مثلا (بيان) (Pean) وأناشيد النصر فى المباريات الرياضية الكبرى التى كان اليونان القدماء يعتبرونها من أعيادهم القومية ، كالمباريات الأولمبية ، كانت تسمى (Ode) وقد تخصص فى هذا النوع شاعر اليونان الغنائى الأكبر (بندار) الذى خلف لنا أربع مجموعات من هذه الأناشيد وهى :

١ - المجموعة الأولمبية : أى مجموعة الأناشيد التى قالها فى تمجيد الأبطال الفائزين فى تلك المسابقات ، هم والمدن التى ينتمون إليها وآلهتها وأساطيرها ، وكان النشيد الأولمبى يبلغ أحيانا (٥٠٠) بيت . وكان أهل المدينة التى ينتمى إليها البطل الفائز يغنون هذا النشيد وهم يرقصون . ولذلك كانت لأناشيد (بندار) تركيبات موسيقية خاصة ، فالنشيد يتكون من عدة فقرات أو مقطوعات وكل فقرة تتكون من ثلاث حركات موسيقية الأولى تسمى (Strophe) (أى الحركة الدائرية) والثانية تسمى (Antistroph) أى الحركة الثابتة . وهكذا فى أغراض الشعر الأخرى حيث كانت القصائد التى تكتب فى كل غرض لها اسمها الخاص وبحرها العروضى الخاص . وأما فى الشعر العربى فالظاهر أن الشعراء الأوائل كانوا يقولون الشعر أيضا للتعبير عن ذواتهم ، وما تطبعه مشاهد الطبيعة والحياة فى نفوسهم من انطباعات كانطباعات الديار . ويرجح أن الشعر العربى ابتدأ هو الآخر بالأغانى العاطفية ذات الطابع الوجدانى الذاتى ، حتى إذا جدت ضرورة التكسب بالشعر ، واضطر الشعراء إلى المديح لكسب قوتهم ، عز عليهم أن يتخلوا عن الغرض الوجدانى الذاتى فى شعرهم ، فرأيناهم يحتالون للأمر فيبدءون

قصائدهم بوصف الديار وما لها فى نفوسهم من ذكريات،وبالغزل والحديث عن الحبيبة وديارها قبل أن ينتقلوا إلى ما نكبتهم به ضرورة العيش وهو المديح استجداء لرفد الممدوحين . ومن هنا ظهر على القصيدة العربية القديمة ذلك التفكك الناتج عن تعدد الأغراض فى القصيدة الواحدة ، وبخاصة فى المدائح .

أما المجموعات الثلاث الأخرى . من شعر بندار فهى :

المجموعة البرزخية : نسبة إلى الألعاب والمسابقات الرياضية التى كانت تجرى فى مدينة كورنثة الواقعة على خليج كورنثة .

والمجموعة الدلفية : نسبة إلى مدينة دلف شمال غربى أثينا حيث كان يقوم معبد الإله (أبولو) وكانت تعقد فيها مسابقات رياضية أخرى . المجموعة الرابعة تسمى المجموعة النيمية نسبة إلى مدينة (نيمة) . ويعتبر الشاعر (بندار) من أكبر شعراء العالم الغنائيين إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق .

غير أن تحلل هذا الفن من طابع نشأته الأولى أى من الغنائية الوجدانية . بعد أن تحول من أغنيات إلى قصائد وتشعبت أغراضه حتى شملت الوصف والقصص وشعر الفكرة والحكمة . وما إليها - أدى إلى نتيجتين كبيرتين :

أولها : أن هذا الشعر يكاد أحيانا كثيرة يفقد علة وجوده ووظيفته النفسية من حيث أنه نشأ كوسيلة للتعبير عن وجدان الشاعر ووجدان الإنسان ، لأن الشاعر الغنائى لا يقول لنا ما هى الأشياء ، وما هم الناس وما هى الطبيعة وحقائق مظاهرها ، بل يصور لنا الانطباعات التى تنعكس على صفحة روحه من كل هذه الأشياء ، وهذا هو معنى الغنائية الوجدانية التى لازمت نشأته وبررت وجوده . وتخليه عنها أو نسيانها أو تناسيها كثيرا ما يجفف ماء هذا الشعر ، وبخاصة عندما ينقلب إلى شعر ذهنى جاف لا يخاطب الوجدان البشرى ولا يهزه ، بل يوجه الحديث إلى العقل فحسب . وللعقل فنونه الخاصة ، وربما كانت الفنون النثرية أقدر على مخاطبته وإقناعه من فنون الشعر وبخاصة فن الشعر الغنائى . ولعلنا نجد أمثلة لهذا الشعر الذهنى الجاف فى بعض أشعار « العقاد » و « إليوت » من

بين المعاصرين . ولقد حدثت عبر التاريخ عدة محاولات للعودة بهذا الشعر إلى طبيعته الأولى لكى يظل قادرا على تأدية وظيفته بعد أن أخذ ينحرف عنها . ومن أهم المحاولات التى تذكر فى الآداب العالمية فى هذا الصدد المحاولة التى قام بها الشعراء الغنائيون فى أوربا فى عصر النهضة الأوربية أى فى القرون (١٤ و ١٥ و ١٦) الميلادية وقد رأينا هؤلاء الشعراء الغنائيين وبخاصة فى إيطاليا يبتكرون قالبا فنيا جديدا لهذا الشعر الغنائى ويؤثرونه بتفضيلهم ، ويعرف هذا القالب الذى لم يعرف فى الآداب القديمة يونانية كانت أم رومانية باسم « السوناتا » . والراجح أن مبتكر هذا القالب قد كان شاعر إيطاليا الكبير « بترارك » الذى اشتهر باسم فتاة أحبها حبا عذريا شبه صوفى وتغنى بهذا الحب فى قالب خاص هو السوناتا ، التى تتناول عاطفة أو انطباعا محددا لا تنصرف عنه بتداعى الخواطر أو بتداعى المشاعر ، بل تظل فى حدوده لكى تشبعه ، وهى تتكون من أربعة عشر بيتا موزعة على النحو الذى فصلناه من قبل . ولكن الكلاسيكية لم تلبث أن تكونت كمذهب أدبى عام فى القرن السابع عشر ، وهى مذهب يصدر عن الفكر فى كل أنواع الأدب وفنونه ، ولذلك نرى الشعر الغنائى يختفى أو يكاد فى ظلها ، بينما يزدهر الشعر الموضوعى ، وبخاصة الشعر الدرامى الذى خلفت لنا الكلاسيكية منه أكبر تراث ، بينما لم يكتب الكلاسيكيون المجيدون شيئا تقريبا من الشعر الغنائى الخاص .

ثم حدث فى القرن التاسع عشر فى الآداب العالمية كلها ارتداد جديد إلى الغنائية الوجدانية فى ظل المذهب الرومانسى الذى ازدهر فى ذلك القرن ، ونادى بالغنائية الوجدانية فازدهر الشعر الغنائى فى ظلها ، وبلغ شأوا لم يستطع أن يصل إليه أى فن شعرى آخر عند الرومانسيين الذى لم يثبتوا براعتهم وتفوقهم إلا فى الشعر الغنائى الوجدانى بينما هناك إجماع عالمى على أن شعرهم الدرامى ، ومحاولاتهم الملحمية لا ترتفع فى سلم الفن إلى مستوى شعرهم الغنائى ، بل إن إنتاجهم من الشعر الغنائى هو الذى لا يزال حيا دائم التأثير فى البشر حتى اليوم . فى حين تقهقر أدبهم الدرامى ، بينما لا تذكر الكلاسيكية إلا بشعرها الدرامى

ذى الطابع الموضوعى المتزن بفضل طابعه الفكرى ، وعدم شططه العاطفى .
ولقد حدث فى أوائل هذا القرن أن ظهرت حركة تجديد فى شعرنا العربى دعا إليها العقاد والمازنى وشكرى ، وكان العمود الفقرى لدعوتهم هو قول عبد الرحمن شكرى : ألا يا شاعر الفردوس إن الشعر وجدان . أى أنها كانت دعوة متأثرة – إلى حد بعيد – بالغنائية الوجدانية الرومانسية الاتجاه ، وإن تكن طبائع بعض هؤلاء الدعاة قد غلبت دعوتهم فلم يستطع العقاد مثلا ، أن يتخلص من طغيان الفكر فى شعره ، بل الجدل الذهنى أحيانا – على عاطفته . ثم جاء من بعدهم جماعة « أبولو » بريادة الدكتور أحمد زكى أبو شادى وهى الجماعة التى أصدرت المجلة اليتيمة فى بلادنا التى تخصصت فى نشر الشعر ونقده . وهى مجلة « أبولو » التى استطاعت أن تداوم الظهور شهريا من سنة ١٩٣٠ حتى ١٩٣٤ ، وكان من شعراء هذه الجماعة ناجى والشابى والصيرفى والشرنوبى وعلى محمود طه وعرفت هذه الجماعة « فن السوناتا » ، وكتب بعضهم قصائد فى هذا القالب .
وكانت النتيجة الثانية لانسلاخ هذا الفن عن طبيعته الأولى ، أن رأينا نقادا عالميين يحاولون رسم حدود تفصل بين مجاله ومجال الفنون الأخرى ، حتى يظل كل فن فى الميدان الذى يوائمه ، ومن بين هذه المحاولات ، محاولة الناقد الألمانى الكبير (لسينغ Lessing) الذى كتب كتابا نقديا هاما اسمه (لاوكون Laocoon)

وهذه الكلمة اسم لكاهن يونانى للإله (أبولو) غضبت عليه الآلهة فأرسلت إليه أفعى كبيرة طوقته وطوقت أطفاله المتعلقين بعنقه وشددت عليهم الخناق . وقد خلف لنا النحاتون القدماء عدة تماثيل تصور عذاب لا كون وأطفاله ، كما وصف لنا شاعر الرومان القديم « فرجيليوس » فى « الإنيادة » هذا العذاب شعرا ، وأخذ « ليسينج » يقارن بين قدرة فن تشكيلى كفن النحت على تصوير المشاهد، وفن الشعر فى تصوير نفس المشاهد، مستندا إلى المقارنة بين تماثيل « لاوكون » القديمة ووصف « فرجيليوس » شعرا لعذابه هو وأطفاله . ويخرج الناقد « ليسينج » من هذه الدراسة بنظرية أراد أن يحدد بها مجالا للوصف الشعرى يختلف عن مجال فنون التصوير والنحت فقال : إنه من الخير للشاعر أن يذكر دائما أن له لحظات متتالية فى الزمن بينما للفنانين التشكيليين والمصورين

لحظة واحدة فى المكان وبعبارة دارجة إن الشعر أقدر على وصف المشاهد المتحركة بينما التصوير والنحت أقدر على المشاهد الثابتة ، على أن يختاروا من تلك المشاهد الوضع الأكثر تعبيرا عما يريدون . ونستطيع أن نوضح هذه الحقيقة بأن نذكر مثلا ، قول امرىء القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

فمن المؤكد أن أى مصور أو نحات لا يستطيع إعطاءنا هذه الصورة فى لوحة واحدة كما أعطانا إياها الشعر فى بيت واحد ، لأن المصور أو النحات لا يستطيع تصوير الحصان وهو يكر ويفر ويقبل ويدبر فى لوحة واحدة كما استطاع الشاعر . وكذلك وصف ابن الرومى لصانع الرقاق مثلا فإن هذا الوصف الذى استطاعه الشاعر لا يستطيعه مصور أو نحات ، لأنهما لا قدرة لفنهما على تصوير الحركة فى مثل قول ابن الرومى :

إن أنس لا أنس خبازا مررت به
يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة
وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة
فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

ولكن هذه النظرية لم يؤخذ بها طبعاً فظل الشعراء يهيمون فى كل واد .

* * *

ونحن نلاحظ فى عالمنا الحاضر أن فن الشعر الغنائى هو الفن الوحيد الذى لا يزال حيا وصامدا بحيث ينصرف الذهن عند الحديث عن الشعر إليه دون غيره ، وذلك بحكم أن شعر الملاحم قد انقضى عصره بانقضاء الإعجاب بالبطولات الجسدية والإيمان بالخوارق البدنية ، كما أن الشعر الدرامى ، أى المسرحى قد أخذ يتقهقر منذ القرن الثامن عشر حتى عصرنا الحاضر أمام زحف النثر على فنون

الأدب المختلفة زحفا ساير زحف الاتجاه الواقعى على الفنون والآداب كلها . ومن المعلوم أن المسرح قد أصبح أو كاد مرآة أو مجهرا لواقع الحياة بحيث أصبح الحوار الشعرى يبدو متكلفا ومصطنعا فى فن يزعم أنه مرآة لواقع الحياة ، وبحيث يبدو أن النثر قد أصبح أكثر ملاءمة لطبيعة هذا الفن فضلا على أنه أكثر طواعية فى الحوار من الشعر ولذلك لم تعد المسرحيات تكتب شعرا فى العالم كله إلا فى القليل النادر الذى لا حكم له ، وذلك بينما نلاحظ أن الشعر الغنائى ، أى شعر القصائد لا يزال حيا وصامدا . وأكبر الظن أنه سيظل كذلك مادامت للإنسان طاقة عاطفية وشعورية لابد لها من وعاء ومتنفس ، وإن يكن هذا الشعر الغنائى – أى شعر القصائد – قد اتسعت فى عصرنا الحاضر آفاقه وتنوعت أغراضه حتى أصبحت القصيدة فيما يسمى بالشعر الواقعى تعرض أحيانا قصة أو دراما قصيرة بأسلوب الشعر التصويرى ، كما نلاحظ أن هناك من شعر القصائد التى كان يجب أن تظل غنائية – تتحول إلى ما يشبه الشعر التعليمى وذلك عندما يتحول الغناء إلى أفكار وحكم مثلا ، ولذلك لابد أن نحاول تحديد مفهوم ما يسميه الأروبيون بالشعر التعليمى ويميزونه عما يسمونه بالشعر الغنائى . ومن البديهى أن الشعر التعليمى يختلف اختلافا جذريا جوهريا عما عرف فى عالمنا العربى باسم النظم التعليمى كالألفيات وما إليها ، وإن كنا نلاحظ أن الشعر الغنائى سيظل يتميز دائما باللون الوجدانى . وتاريخ هذا الشعر فى الآداب العالمية يدلنا على أن الطابع الغنائى الوجدانى قد ظل واضحا دائما فى روائع هذا الفن وجيده ،وكل ما حدث قد تطور فى نوعية هذا الوجدان العاطفى ، فهو قد يكون وجدانا ذاتيا عند الرومانسيين وقد يتحول إلى وجدان اجتماعى جماعى عند الواقعيين ، ولكنه يظل محتفظا دائما بنبرات الوجدان البشرى وحرارته ، وإلا فقد حقه فى أن يسمى شعرا ، وأصبح سياسة أو فلسفة أو اجتماعاً منظوماً ، ولم يعد شعراً على الإطلاق . ومن حسن حظنا أن لفظة (شعر) نفسها فى لغتنا العربية تحمل فى معناها الاشتقاق جوهر هذا الفن ، وروحه المميزة ، فالشعر هو ما أشعرك ، أى أن الشعور أى الوجدان عنصر أساسى فيه بصرف النظر عن نوعيته ، وهل هو وجدان الفرد بمشاكله الخاصة ، أم هو وجدان المجتمع بمشاكله

العامة ، بعد أن تطور الوعى الإنسانى العام وأصبح الفرد يحس بأن سعادته أو شقاءه يرجع الجزء الأكبر منها إلى سعادة أو شقاء المجتمع كله ، وأصبح من الحمق أن يشكو الشاعر الحظ والزمن وما إلى ذلك من الشكاوى .

والشرط الثانى ألا تقدم هذه الحكمة فى الشعر بأسلوب تقريرى ، بل تصور بالقلم تصويرا بيانيا يمس فينا الحاسة الجمالية التى تعتبر بلا ريب عنصرا من عناصر الوجدان الإنسانى .

وإذا توفر هذان الشرطان نرى شعر الحكمة الجيد ينطوى تحت الحقيقة العامة للشعر من حيث أن الشعر هو ما يشعرنا أن هو ما يمس وتر الحياة فى نفوسنا . كما يمس حاسة الجمال التى تكون عنصرا أساسيا فى وجداننا البشرى .

* * *

الشعر الدرامى :

إلى جوار الشعر الملحمى والشعر الغنائى والشعر التعليمى ظهر ما يعرف باسم الشعر الدرامى ، ولفظة « دراما » مشتقة من الفعل اليونانى (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفى الاشتقاقى لاصطلاح الشعر الدرامى هو (الشعر الحركى) أى الشعر الذى يكتب به الحوار الذى يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح . وواضح أن المعنى الاصطلاحى المقصود بالشعر الدرامى هو الشعر المسرحى الذى انقسم عند اليونان القدماء إلى نوعين كبيرين « التراجيديا » و « الكوميديا » فالشعر الدرامى يطلق على النوعين « التراجيدى والكوميدى » وإن تكن لفظة « دراما » نفسها قد أصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة تمييزا لها عن الكوميديا أى « المسرحية الضاحكة » وذلك بعد أن اختفت لفظة « التراجيديا » ولم تعد تكتب الآن تراجيديات بخصائصها الفنية القديمة . مما أدى إلى إسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفنى . واستخدام لفظة « دراما » فى العصر الحديث . للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدى . أى التى لا تعتمد على إثارة الضحك ولا تستهدفه .

وفن المسرح ظهر عند اليونان القدماء فى كنف الدين الوثنى القديم . وعلى وجه التحديد فى كنف عبادة إله الكرم والخمر ديونيزوس ، الذى يسمى أيضا باخوس ، فكان الفلاحون الإغريق يقيمون فى موسم جنى العنب أعيادا ريفية يتغنون فيها بسيرة إله الكرم والخمر أغنيات فيها المرح ، وفيها الأسى ، وكلاهما مما توحى به حياة الكرم عندما يونع ويخضر ويحمل ثماره الجنية ، ثم عندما يذبل وتجف أوراقه . وكانت هذه الأغنيات تكتب أو تنشد شعرا يمكن تلحينه والرقص على نغماته . وفى أول الأمر كان شخص واحد يغنى أو ينشد ، وترد عليه المجموعة التى تسمى « بالكورس » أى الجوقة الغنائية ، وكان فى تبادل الغناء بين الكورس وقائده بدءا للحوار المسرحى ، ثم أخذت الفكرة تنمو حتى ظهرت المسرحية الشعرية ، فى صورتها النهائية المتكاملة ، وانقسمت إلى النوعين الكبيرين المعروفين وهما « التراجيديا والكوميديا » ، ولم تعد مقصورة على أسطورة الإله ديونيزوس ، بل اتسعت آفاقها فأخذت تستخدم كوسيلة لتجسيد أساطير جميع الآلهة الأخرى ، وما يجرى بين تلك الآلهة من صراع أو ما يجرى بينهم وبين البشر .

وإذا كانت شخصيات التراجيديا أى « المسرحية الجادة » قد كانت كلها فى أول الأمر عن الآلهة وأنصاف الآلهة – فإنها أخذت تشمل أيضا الأبطال الأسطوريين من البشر والملوك والأمراء . وبفضل نشأة هذا الفن عند اليونان القدماء فى الحقول ، أى فى الهواء الطلق وبعيدا عن الكهان والمعابد – استطاع أن يحيا وأن ينمو بالرغم من أنه أخذ ينفصل شيئا فشيئا عن نشأته الدينية الأولى ويتطرق إلى كافة شؤون الحياة ، وبذلك يصبح فنا مدنيا دنيويا بعد ما كان فى أصله فنا دينيا ، بل إن المسرحية الفكاهية أخذت تعالج مشاكل الحياة الشعبية ، والشؤون السياسية الأخلاقية ، وتتطور إلى أداة نقد اجتماعى وأخلاقى وسياسى لاذع يجسد المفاسد ويفضحها ويثير منها الضحك والسخرية كجزاء اجتماعى قوى قادر على إصلاحها ، بحكم أن البشر يخشون أكثر ما يخشون أن يكونوا عرضة للضحك ، فالسخرية سلاح اجتماعى بتار .

هذا ولقد أدى حل رموز اللغة المصرية القديمة ، بفضل حجر رشيد إلى اكتشاف معرفة المصريين القدماء لهذا الفن ، فلدينا نصوص على جدران المعابد وبخاصة معبد « إدفو » ومعبد « دنـدرة » تفسر مشاهد مسرحية مرسومة على جدران تلك المعابد ، ولقد جمع مدير متحف الآثار الفرعونية الأسبق بالقاهرة وهو « الأب دوريوتون Dorioton » كل هذه النصوص والمشاهد ودرسها واستخلص منها بحثا مفيداً عن فن المسرح عند المصريين القدماء ونشر هذا البحث باللغة الفرنسية ضمن كتاب كبير له سماه « صفحات فى الآثار المصرية القديمة » (Pages d'Egypte Ancienne) ومن دراسة الأب دريتون يتضح لنا أن المسرح قد نشأ عند المصريين القدماء قبل نشأته عند اليونان فى كنف الدين أيضا ، وكانت أسطورة « اوزيريس » إله الخير والخصب والنماء وما كان بينه وبين أخيه إله الشر « ست » من صراع عنيف – كانت هذه الأسطورة من المحاور الأساسية لفن المسرح عند المصريين القدماء . ولكن هذا الفن لم ينشأ لسوء الحظ عند المصريين القدماء فى الهواء الطلق وفى الحقول ، كما نشأ عند اليونان ، بل نشأ داخل المعابد وفى حجرة الأسرار الدينية التى تسمى « قدس الأقداس » داخل كل معبد وكان الكهنة هم الذين يقومون بالتأليف والتمثيل ، ولم تكن المشاهدة مباحة إلا للخاصة من رجال الحكم ورجال الدين . أى أن المسرح المصرى القديم كان كالقداس السرى ، ولهذا لم يستطع هذا الفن أن يتحرر من الدين وأن يتطور نحو الحياة ليصبح فنا دنيويا كما حدث عند اليونان . كما أن استمراره داخل المعابد ، وحكرا على الكهان ، قد أدى به إلى الانقراض بمجرد انقراض الديانة الوثنية فى مصر ، ولهذا مات فن المسرح عندنا بانقراض الديانة الفرعونية ، ولم يعد إلينا إلا بعد أن أخذناه عن أوربا . وكان بدء اتصال العالم العربى بهذا الفن بفضل التاجر اللبنانى « مارون النقاش » سنة ١٧٤٨ عندما شاهد هذا الأديب هذا الفن فى رحلاته التجارية إلى إيطاليا فأعجب به وحاكاه ، وألف بالعربية شعراً ركيكا ثلاث مسرحيات ، مثلها هو ولفيف من أصدقائه فى بيروت بين سنة ١٨٤٨و ١٨٥١ م وهى سنة وفاته . وهذه المسرحيات الثلاث قد أعيد نشرها أخيراً فى بيروت وتوجد الآن فى مكاتب القاهرة .

ثم انتشر هذا الفن من لبنان إلى سورية ، ونزحت الفرق التمثيلية من لبنان وسورية إلى مصر حيث كان يعقوب صنوع قد عرفها به ، وأخذ ينمو ويتسع حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم ، بينما قضى عليه فى سورية ولبنان تعصب الحكم التركى الأعمى وغباوته فمات فن التمثيل فيهما « ولم يبعث حتى اليوم » وإن تكن هناك بوادر انتعاش فى سورية الآن .

والطريقة التى نشأ بها فن التمثيل عند اليونان القدماء تفسر لنا لماذا كان الشعر هو وسيلة التعبير الأولى فى هذا الفن ، وذلك لأنه نشأ – كما قلنا – فى صورة غنائية . والشعر هو الذى يصلح بداهة للغناء . وعندما امتد نفس المسرحية وأصبحت تجسد أحداثا أسطورية كثيرة ، وتعبر عن مواقف وشخصيات . واقتضت الضرورة الوظيفية استخدام الحوار التمثيلى ، أى غير المتغنى به – أخذت المسرحية الشعرية تنقسم إلى أجزاء غنائية وأجزاء حوارية تمثيلية متعاقبة متناوبة ، حتى استقر الشكل النهائى للتراجيديا على النحو التالى :

١ – مدخل (Prologos) وفيه يعرض رئيس الجوقة موضوع المسرحية فى جملته ، كما يقدم الشخصيات الأساسية التى ستظهر فى المسرحية .

٢ – أغنية الدخول : (Parodos) هى الأغنية التى يغنيها الكورس أى الجوقة أثناء دخولها إلى (الأوركسترا) فى حركة راقصة رقصا إيقاعيا ، وهى أغنية تعتبر بمثابة تعليق عاطفى وذهنى على موضوع المسرحية التى سيشاهدها الجمهور .

٣ – الحادثة الأولى : (Episodos) وهى عبارة عن جزء حوارى تمثيلى يجرى على المنصة بين الممثلين ويعرض الجزء الأول من أحداث الموضوع الكلى . الذى تعرضه المسرحية .

٤ – أغنية ثابتة : (Stosinom) وهى أغنية ينشدها الكورس بعد اتخاذ مكانه فى (الأوركسترا) ، مع مصاحبة الموسيقى الخفيفة وحركات الرقص الإيقاعى ، ثم يستأنف الحوار التمثيلى ليعرض الحادثة الثانية من حلقات المسرحية .

٥ – الحادثة الثانية : ثم يعود المسرح من جديد إلى الأغنية الثابتة .

٦ – حادثة ثالثة .

٧ – أغنية الخروج (Exo doy) وهى الأغنية الختامية التى يغنيها الكورس وهو خارج من (الأوركسترا) .

وبذلك تنتهى التراجيديا . وفى هذا التشكيل أو التكوين ما يوضح كيف أن المسرحية الشعرية كانت تجمع عند القدماء من اليونان بين الحوار والغناء والموسيقى والرقص . ولذلك كان الشعر هو أداة التعبير الصالحة لفن يجمع بين كل هذه الفنون ، وبخاصة فن الغناء الذى لا يصلح له إلا الشعر .

وبالرغم من أن فن المسرحية تخلص بعد النهضة الأوربية من الأجزاء الغنائية ليستقل بذاته كفن تمثيلى حوارى بعد أن اخترع الأوربيون للغناء والموسيقى المسرحيين فنونا خاصة بهما كفن الأوبرا والأوبريت ، ثم فن البالية – فإن الشعر ظل مع ذلك يستخدم فى كتابة المسرحيات التمثيلية الخالصة الخالية من الغناء عند الشعراء الكلاسيكيين فى أوربا خلال القرن السابع عشر الميلادى ، وذلك محاكاة لليونان القدماء .

وأما العرب القدماء فلم يعرفوا فن المسرح ولا الأدب الدرامى ، لا فى جاهليتهم ولا فى عصر الإسلام . وللمستشرقين نظريات فى تفسير هذه الظاهرة ، فالمستشرق « رينان » يزعم أن العرب كجنس سامى لا يمتلكون ذلك الخيال التركيبى اللازم لبناء المسرحية ، كما يرى أن ملكتهم الأساسية هى ملكة الملاحظة للجزئيات ، ولكن هذا الرأى مردود لقيامه على الجنس أو العنصر ، فمسألة الأجناس كلها لا نستطيع أن نصدر على أساسها حكما على مكانات الشعوب المختلفة ، ونظرية الأجناس كلها لا تستند إلا على أساس اللغة ، فعلماء الأجناس يقسمون البشر على أساس اللغة فيقولون : الجنس الهند وأوربى ، الجنس السامى ، والجنس الحامى ، استنادا إلى اللغة المشتركة التى تفرعت بعد ذلك إلى لغات تستخدمها الشعوب المتفرعة عن كل من هذه الأجناس الكبيرة ، وذلك

بينا يحدثنا التاريخ أن الهجرات الجماعية قد كانت مستمرة منذ عصر ما قبل التاريخ وفى التاريخ القديم ، مما أدى إلى تداخل الأجناس على نحو لا يسمح بأن نزعم أن هناك اليوم جنسا خالصا ، ففى كل شعب نجد أنماطا مختلفة من البشر بحكم الاختلاط التاريخى بين الأجناس والشعوب ، وبذلك يصبح من التعسف الزعم بأن هذا الجنس أوذلك يتمتع بملكات خاصة به .

ولقد أدى بحث العلماء والمؤرخين إلى تسفيه نظرية الأجناس وتفوق جنس على آخر بعد أن بنت النازية الهتلرية فلسفتها على أساس تفوق الجنس الآرى الجرمانى على غيره من أجناس العالم تفوقاً فطريا ، فأخذ العلماء يسفهون هذا الرأى على أساس من البحث العلمى التاريخى . ومع ذلك فإن المستشرقين لا يزالون يلحون على هذا الرأى الذى أبداه رينان فى أواخر القرن الماضى ، وقد عاد الرأى نفسه إلى الظهور فى القرن العشرين محورا بعض الشئ عند المستشرق الفنلندى هولما الذى يقول إن العقلية العربية عقلية تجميع لا تركيب ، أى أن الكاتب العربى يجمع الملاحظات والأفكار بعضها إلى بعض دون أن يستطيع بناءها فوق بعض فى بناء فكرى شامخ ، وهو يستدل على ذلك بكثرة استخدام الكاتب العربى لحرف العطف (واو) بينما اللغات الأوربية لا تكثر من استخدام هذه الأداة بل تستخدم نقط الانتهاء ، لأنها لا تجمع جزئيات وتضعها جنباً إلى جنب ، بل تثبت حقائق أو ترسم صورا ، لتبنى بناء فكريا أوفنيا يدركه المتلقى عن الكاتب . ومن الواضح أن هذا الرأى الجديد ما هو إلا تحوير لرأى رينان القديم عن ضعف الخيال التركيبى عند الجنس العربى بل الجنس السامى كله .

إلا أن فساد هذا التفسير لا يمنع من ثبوت الحقيقة التاريخية التى تقول بأن العرب لم يعرفوا فن المسرح ولا أدبه لا فى العصر الجاهلى ولا فى العصر الإسلامى ويخيل إلينا أنه ربما كان لطبيعة الحياة فى البادية وعدم استقرارها ، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر فى تفسير هذه الظاهرة ، فالتمثيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور للمسرح وما إلى ذلك . وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار ، وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء لم يترجم شئ من

المسرح اليونانى إلى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية ، مما يتنافى مع دين التوحيد الإسلامى . وعندما ترجمت كتب أرسطو ومن بينها كتاب « الشعر » الذى يتحدث عن التراجيديا والكوميديا ، لم يفهم مترجمه متى بن يونس معنى هذين الاصطلاحين فترجم التراجيديا بأنها (فن المديح) والكوميديا بأنها (فن الهجاء) وضللت هذه الترجمة فلاسفة العرب أنفسهم (راجع « فن الشعر » ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، وتعليقات ابن رشد وابن سينا والفارابى على نص أرسطو وهى منشورة فى هذا الكتاب مع ترجمة جديدة للنص اليونانى وهوامش وتعليقات) . وبالرغم من أن الشعب العربى عرف فى القرون الوسطى فنونا شعبية تشبه إلى حد ما فن المسرح مثل (القراقوز وخيال الظل) فإنه من الثابت أن فن التمثيل وفن الأدب المسرحى قد أخذه العرب عن أوربا بعد النهضة العربية ، التى ابتدأت فى القرن الماضى ، وكان رائد هذا الفن فى عالمنا العربى هو (مارون النقاش) الذى قلنا إنه ألف أول مسرحية عربية فى سنة ١٨٤٨ ببيروت . (راجع كتاب المسرح ضمن سلسلة فنون الأدب العربى التى تصدرها دار المعارف للدكتور محمد مندور) .

وإذن لا مفر لنا من أن ندرس أصول ومقومات الأدب المسرحى شعرا ونثرا ، كما قررت فى الآداب الأوربية التى أخذنا عنها هذا الفن فى العصر الحاضر .

مقومات الشعر المسرحى .

طبيعة الشعر الدرامى تحدد بوظائفه التى يمكن تلخيصها فى أمرين : تحريك الأحداث داخل المسرحية ، وهذا هو معنى وصفه (بالشعر الدرامى) أو الدرامية التى تعنى بالحركة ، فلا يجوز أن ينقلب الحوار الشعرى فى الدراما إلى مجموعة من القصائد ذات الطابع الغنائى على نحو ما يحدث أحيانا كثيرة فى مسرحيات (شوقى) ، فهذه القصائد قد تكون رائعة الجمال كشعر غنائى ولكنها لا تعتبر شعرا دراميا يؤدى وظيفته السليمة من حيث دفع الأحداث وتطويرها

داخل المسرحية . وعندما ينقلب الدرامى إلى غنائى تركد الحركة الدرامية ، مما قد يؤدى إلى فتور الجمهور وعدم متابعته بانتباه للمسرحية وتطور أحداثها . والوظيفة الثانية هى تصوير الشخصيات التى تنهض بأحداث المسرحية وتحديد أبعادها المعروفة وهى : البعد النفسى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد الجسمى ، فالحوار الشعرى والنثرى على السواء من وظائفه الأساسية معاونة المشاهدين على تمثل الصورة الكاملة لكل من شخصيات المسرحية بأبعادها الثلاثة ، أى أن كل جزء من الحوار يجب أن يعتبر بمثابة خط من خطوط الصورة أو قسمة من قسمات الشخصية التى تنطق به . ولا ينبغى أن يتحول الحوار الشعرى فى المسرحية إلى قصائد غنائية ، كما لا ينبغى أن يتحول الحوار النثرى فى المسرحية النثرية إلى مناقشة راكدة ، أو جدل أو خطابة ، وإلا فقد طابعه الدرامى .

فن المسرحية

يدخل فن المسرحية كما رأينا ضمن فنون الشعر وفنون النثر معا لأنه إذا كان قد ابتدأ كما رأينا عند اليونان القدماء شعرا ، فإنه فى العصور الحديثة قد تحول فى الغالب الأعم إلى فن نثرى ، وبخاصة بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الموسيقى والغناء والرقص التى تخصص كل منها بفن مسرحى خاص هو الأوبرا أو الأوبريت بالنسبة للموسيقى والغناء ، والباليه بالنسبة للرقص .

ومع ذلك فإنا لانستطيع أن نزعم أن تحول فن المسرحية من التعبير بالشعر إلى التعبير بالنثر قد كان العامل الحاسم فى تطور هذا الفن عبر القرن شكلا ومضمونا ، بل كان العامل الأساسى فى هذا التطور هو التطور الحضارى العام ، وتغير حاجات المجتمعات وما تتطلبه من الأدب والفن ، والتغير المستمر فى عقائد الإنسان ومطالب حياته وروحه ، وإن يكن تحول التعبير الدرامى من الشعر إلى النثر قد صاحبه مزيد من ملابسة هذا الفن لواقع الحياة فى فن الدراما بنوع خاص . وأما الكوميديا فقد كانت منذ نشأتها الأولى عند أرستوفان عملاقها اليونانى الأكبر – وثيقة الصلة بواقع الحياة المعاصرة فى موضوعاتها وشخصياتها وأهدافها ، وهذا هو ما ينساه أحياناً كثيرة مؤرخو الأدب الدرامى ونقاده عندما يتحدثون عن تطور المسرحية من الأسطورة إلى واقع الحياة ، فمثل هذا الحديث لا يصدق فى الواقع إلا على فن مسرحى واحد هو التراجيديا وتحولها إلى ما عرف منذ ظهور إبسن وبرناردشو وتشيكوف فى القرن الماضى باسم الدراما الحديثة ، بينما كانت ولا تزال الكوميديا وثيقة الصلة بواقع الحياة بل وغارقة فيه ، حتى عندما كانت تكتب شعرا ، كما تشهد كوميديات أرستوفان وموليير ومن دونهما مرتبة من كتاب هذا الفن سواء أكتبوها شعراً أم نثراً .

وعلى هذا الأساس لن نفصل الحديث عن فن المسرحية الشعرية عن الحديث عن فن المسرحية النثرية ، بل سنعتبرهما فناً واحداً فى تطوره وأصوله

العامة وما انتهت إليه تلك الأصول فى عصرنا الحاضر الذى غلبت فيه الاهتمامات العقلية عند صفوة المثقفين على الانفعالات العاطفية ، وهذه الصفوة كثيراً ما تنسى مطالب الجماهير وحقائقها الموضوعية فتتخذ من نفسها مقياساً ودليلاً على المقومات الأساسية لهذا الفن رغم طبيعته الجماهيرية الواضحة ، ولعلنا نلمس هذه الحقيقة واضحة عندما نقارن بين رأى ناقد موضوعى كبير بل أكبر نقاد العالم على الإطلاق وهو الفيلسوف أرسطو ورأى كاتب معاصر ممن غلبت عليهم الاهتمامات العلقية وهو لايوس إيجرى المجرى الأصل والمستوطن فى أمريكا مؤلف كتاب « فن كتابة المسرحية » الذى نقله إلى العربية الأستاذ درينى خشبة .

فأرسطو فى كتابه فن الشعر الذى ترجمه ترجمة جديدة إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى ، نشر هذه الترجمة مع ترجمة متى بن يونس القديمة وتعليقات الفلاسفة العرب ابن سينا وابن رشد والفارابى فى مجلد واحد – نرى أرسطو الذى درس التراث اليونانى الرائد فى هذا الفن وحلله تحليلا علميا دقيقا واستبطن أهدافه وعلله الغائية على ضوء مطالب الجماهير وحدد مقومات هذا الفن وأهمية كل منها – يقرر أن العنصر الأساسى فيه هو ما سماه باليونانية بالميتوس أى الأسطورة أو القصة التى يختارها المؤلف لكتابة التراجيديا بهدف حدده أرسطو بما سماه باليونانية كتارسيس أى التطهير ، ويقصد بها تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة فى نفس المشاهدين . ولسوء الحظ لم يحلل أرسطو ما يقصده بالتطهير وطريقة حدوثه داخل النفس البشرية ، وأكبر الظن أنه فسر ما يقصده لتلاميذه فى الليسيه ، ولكن هذا الإيضاح والتفسير لم يصل إلينا لأن أرسطو لم يكتب مؤلفاته التى وصلت إلينا بنفسه ، بل وصلت إلينا عن طريق مذكرات تيوفراست أحد تلاميذه ولذلك كثيرا ما نقع فيها على ما يشبه الإشارات الموجزة ورءوس الموضوعات أو النقط الرئيسية ، وهذا هو الحال بالنسبة لنظرية التطهير التى لم يصحبها أى إيضاح أو تفسير أو تحليل فى كتاب فن الشعر ، مما أفسح المجال أمام الشراح والمفسرين والمفكرين اللاحقين لكثير من التفسيرات التى لا مجال هنا للخوض فيها ، مكتفين بالإشارة إلى أن التفسير

الراجح لتلك النظرية هو الذى يذهب إلى أن عملية التطهير تتم داخل نفس المشاهد بطريق لاشعورى عندما يشعر بالفزع للمصير المحزن الذى ينتهى إليه بطل التراجيديا ، ثم يتعاطف معه لأنه لا يستحق مثل هذا المصير . وبفضل هذا الفزع وتلك الشفقة تتطهر نفسه لا شعوريا من نزعات الشر والعدوان .

ومهما يكن التفسير الذى نختاره لمعنى التطهير وطريقة حدوثه داخل النفس البشرية – فإننا لا نستطيع أن نختلف فى أن أرسطو قد حدد للتراجيديا هدفا عاطفيا وعلة غائية انفعالية وجعل الموضوع أو القصة القادرة على تحقيق هذا الهدف والوصول إلى تلك العلة الغائية هى المقوم الأساسى لهذا الفن .

وذلك بينما نرى لايوس إيجرى المعاصر يرى أن هذا المقوم الأساسى ونقطة البدء والارتكاز فى فن كتابة المسرحية هو ما يسميه (Premice) ، التى ترجمها الأستاذ درينى خشبة بعبارة المقدمة المنطقية ، والمقصود منها هو الفكرة الأساسية التى يحرص المؤلف على تجسيدها وإبرازها ، أى يتخذها هدفا وعلة غائية لمسرحيته ، ثم يبحث بعد ذلك عن الموضوع أو القصة التى تصلح لتجسيد هذه الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية ، بل ويرى لايوس إيجرى أن عنصر الشخصيات ذات الأبعاد المحددة أهم من عنصر القصة ، لأن الشخصيات بأبعادها المحددة هى التى توجه الأحداث فى القصة وتجاهها ، وتنتهى بها إلى الخاتمة التى تنبع من أبعاد تلك الشخصيات الجسمية والنفسية والاجتماعية . ومعنى ذلك هو أن لايوس إيجرى يرى أن العنصر الفكرى هو أهم مقومات المسرحية . وعنده أنه ما لم يبدأ المؤلف باختيار المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية – لن يستطيع أن يبنى مسرحيته بناء سليما متماسكا ، لأن الفكرة عنده بمثابة الخيط أو السلك الذى ينتظم حبات العقد أو المسبحة وبدونه لابد أن تنفرط تلك الحبات ويتصدع نسقها . والحبات فى العقد أو المسبحة هى المقابل لأحداث المسرحية وشخصياتها وكل مقوماتها الأخرى .

ونحن لا نستطيع أن نزعم أن التراجيديا القديمة كانت تخلو من العنصر الفكرى أو أن علتها الغائية وهى التطهير عن طريق الإثارة العاطفية كانت ترفض

هذا العنصر الفكرى أو تتنافر معه ، ولكن الذى نقبله ونقر عليه أرسطو أن الهدف الأول للتراجيديا قد كان هذه الإثارة العاطفية التى كانت تجذب الجماهير إلى هذا الفن ، ولابد من وجودها فى الدراما الحديثة أيضا وإلا انصرفت عنها الجماهير المحتاجة نفسيا إلى مثل هذه الإثارة ، ورأت فى الاكتفاء بالعنصر الفكرى كهدف للدراما برودا يصرفها عنها ، وذلك لأن الأدب كله – لا الفن وحده – لابد أن يثير فينا انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية ، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح فلسفة أو اجتماعا أو أى شئ آخر غير الأدب والفن ، وهذا هو فى رأينا الخطأ الكبير الذى وقع فيه لايوس إيجرى عندما جعل من المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية المقوم الأول لفن المسرحية كله ، مع أن هذا لا يصدق إلا على نوع معين من هذا الفن وهو ما يعرف باسم المسرحية الذهنية التى لدينا فى أدبنا الدرامى المعاصر أمثلة خالصة له مثل مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم الذهنية التى فصلنا عنها القول فى كتابنا الخاص بمسرح هذا الكاتب الكبير ، وهى مسرحيات أثبتت التجربة العملية أنها لا تجذب إليها غير صفوة المثقفين الذين تغريهم المتعة العقلية حتى ولو لم تثر فيهم تلك المسرحيات الذهنية أى انفعال عاطفى ، على نحو ما يحدث عند ما نشاهد مسرحية أهل الكهف مثلا ، حيث نرى هؤلاء الفتية يبعثون إلى الحياة ، ثم يعودون إلى الموت ثانية بعد أن أحسوا بأن الزمن قد تخطاهم وأن استئناف الحياة لم يعد له معنى لديهم ، وكل ذلك دون أن ننفعل بمصيرهم ولكن نتأمله عقليا فحسب ، ونحاول تفسير هذا المصير واستشفاف المقدمة المنطقية ، أى الفكرة الأساسية التى تنتظم أحداث هذه المسرحية ، وهى أن الإنسان الذى يحاول الحياة فى غير عصره ومنقطعا عن الروابط التى كانت تربطه ببيئة الحياة فى ذلك العصر – كمثل السمكة التى تحاول أن تعيش فى غير بيئتها وهى الماء ، والزمن بالنسبة للإنسان هو المعادل المنطق للماء بالنسبة للسمكة .

وذلك بينما نحس عندما تقرأ المسرحية التى اعتبرها أرسطو النموذج الكامل لفن التراجيديا واستند عليها فى استنباط المقومات الأساسية لهذا الفن ، وهى مسرحية أوديب ملكا للشاعر اليونانى الكبير سوفوكليس – نلاحظ أن هدفها

الأساسى وعلتها الغائية هو فعلا التطهير بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة على مصير بطلها أوديب ، وذلك بالرغم من أن هذه التراجيديا العاتية لا تخلو طبعا من فكرة وهى الفكرة التى كان المجتمع اليونانى القديم يؤمن بها إيمانا راسخا – فكرة أن الإنسان مهما فعل لا يستطيع أن يفلت من قبضة القدر عندما يلاحقه ، ولكن هذه الفكرة تعتبر فى هذه التراجيديا عنصرا ثانويا لا مقوما أساسيا ، وهنا يكمن الخلاف الكبير بين أرسطو ومفكر حديث كلايوس إيجرى .

وتأسيسا على كل هذه المقدمات ، نفضل أن نتجاهل هذا الخلاف مؤقتا لنتحدث عن فن المسرحية ، وبتعبير أدق عن فن الدراما – على أساس المقومات العامة للأدب كله فنقول : إن المسرحية كغيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة ، لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التى اعتمدت لكل من أنواع المسرحية المختلفة ، وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنسانى العام عبرها .

ومعنى ذلك هو أننا نفضل أن نبدأ الحديث عن فن المسرحية على النحو التقليدى الذى أرسى أسسه الفيلسوف الأكبر أرسطو مع تتبع التطور الذى لحق بكل من المقومات الأساسية ، التى حددها هذا الفيلسوف لفن الدراما بوجه عام .

وبناء على تعريفنا السابق لفن المسرحية لابد لوضوح التحليل من أن نوزع الحديث بين بابين كبيرين ، نتناول فى أولها التجربة البشرية التى تصاغ منها المسرحية ومصادر هذه التجربة وموقف الأديب من كل منها ، ونتناول فى الباب الثانى الصياغة الفنية الخاصة لهذا الفن ، أو ما يسمى فى المصطلح النقدى بالصورة الفنية والمقومات الأساسية لهذه الصورة ، وتطور كل منها عبر العصور .

التجارب البشرية ومصادرها

لم يتحدث أرسطو إلا عن مصدر واحد كان يستقى منه شعراء التراجيديا الإغريق تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم وهذا المصدر هو الأسطورة ، ولذلك سمى الموضوع فى هذا النوع من المسرحيات – كما قلنا – باسم الميتوس ، بل وعرف التراجيديا كلها بأنها محاكاة لعمل نبيل بأسلوب رفيع استنادا إلى نظريته العامة التى ترجع كافة الفنون إلى المحاكاة وإن اختلفت بعد ذلك وتنوعت باختلاف وتنوع وسائل المحاكاة وأهدافها . فالموسيقى تحاكى بالنغم والتصوير يحاكى بالرسم واللون والضياء والظلال ، بينما تحاكى فنون الأدب باللفظ والعبارة .

والسبب فى ذلك هو أن المسرح اليونانى القديم كله قد نشأ أصلا فى كنف الدين ، وبخاصة عبادة ديونيزوس إله العنب والخمر فكان يستقى موضوعاته من الأساطير الدينية ، وبالرغم من أن الكوميديا قد انسلخت سريعا ومنذ عصر أرستوفان عن الدين واستقت موضوعاتها من واقع الحياة بل وتحولت بفضل هذا العملاق إلى نوع من الهجاء السياسى والاجتماعى – إلا أن اعتبار الأسطورة المصدر الأساسى لموضوعات المسرحية – قد ظل الفكرة السائدة عند اللاحقين لأرسطو ، لأن حديث أرسطو المفصل عن الكوميديا لم يصلنا ، إذ وصل إلينا كتاب فن الشعر ناقصا الجزء الخاص بالكوميديا فيما عدا بعض فقرات قصيرة ، ولهذا اعتبرت مقومات التراجيديا التى فصل عنها أرسطو الحديث بمثابة المقومات العامة للمسرحية بكافة أنواعها ، حتى كاد الطابع الخاص بالكوميديا ومقوماتها يهمل ، ويختلط بطابع التراجيديا التى اختفت فى العصر الحديث وحل محلها ما يعرف اليوم باسم الدراما الحديثة .

ولما كانت التراجيديا نفسها قد أخذت تنسلخ تدريجيا عن الدين منذ عصر اليونان أنفسهم ، وبخاصة عند يوريبيدس ، الذى دنا بها دنوا شديدا من واقع

الحياة الإنسانية وساعدته على ذلك طبيعة الديانة اليونانية القديمة التى تعتبر ديانة ناسوتية ، أى ديانةتصورت آلهة على شاكلة الناس بما فيهم من فضائل ورذائل – فقد كان من الطبيعى ألا تظل الأسطورة الدينية المصدر الوحيد الذى يستقى منه المؤلف موضوعا لمسرحيته ، ولذلك نرى المحدثين إزاء هذه الحقيقة لا يقنعون بترجمة لفظة الميتوس بالأسطورة لما يلاحظونه من أن المسرحية عبر القرون قد تنوعت المصادر التى تستقى منها موضوعاتها . ومن هنا يترجم البعض لفظة ميتوس بالقصة كلفظ عام ، أو بالحدث ، وهنا نحن نفضل أن نغفل إطلاقا هذه اللفظة اليونانية القديمة التى لا تحتمل بمعناها اللغوى غير ترجمة واحدة هى الأسطورة ، ونرى استبدالها بلفظة التجربة البشرية التى تعددت مصادرها ، على نحو ما هو واضح من التراث الدرامى العالمى ، بل أصبح الواقع الإنسانى والاجتماعى فى العصر الحاضر أهم مصادرها وأكثرها أهمية فى فن الدراما فضلا عن فن الكوميديا الذى اتصل بهذا الواقع كما قلنا منذ أقدم العصور .

وعن طريق الاستقراء للأدب المسرحى العالمى منذ عصر اليونان حتى اليوم – نستطيع أن نحصر مصادر التجارب حصرا جامعا مانعا فى ست مصادر هى :

١ – الأسطورة .
٢ – التاريخ .
٣ – واقع الحياة المعاصرة للكاتب .
٤ – الخيال الذى يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة .
٥ – التجارب الشخصية للأديب .
٦ – العقل الباطن .

فالأسطورة الدينية والأسطورة التاريخية قد كانت – كما رأينا – المصدر الأول ، بل الوحيد لفن التراجيديا عند اليونان القدماء وكان أساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة ، وكانت الفكرة عندئذ عنصرا ثانويا . وبالرغم من اختفاء الديانة الوثنية القديمة بظهور المسيحية واتخاذ الإمبراطورية الرومانية القديمة لها دينا رسميا

منذ سنة ٣٣٣ ميلادية فى عهد الإمبراطور قسطنطين – إلا أن هذه التجارب الأسطورية قد عادت إلى الظهور بعودة عصر النهضة الأوربية إلى التراث اليونانى القديم والرومانى واتخاذه أساسا لما يعرف باسم النهضة الأوربية الحديثة ، التى ابتدأت فى الظهور بوضوح منذ القرن الخامس عشر الميلادى ، أى منذ أن سقطت القسطنطينية فى يد الأتراك ونزح من أديرتها الرهبان إلى بلاد أوروبا المسيحية ، حاملين معهم مخطوطات التراث اليونانى والرومانى القديم الذى نشروه فى إيطاليا وفرنسا ثم فى بلاد أوروبا الأخرى ، وبذلك ابتدأ ما يعرف باسم عصر البعث الذى تلا ظهور النهضة الأوروبية الحديثة التى قامت على التخلى عن تراث القرون الوسطى ، بما فيه الأدب والفن المسرحى الذى كان قد قام فى تلك القرون على أساس من الدين والأخلاق المسيحية .

وبالفعل نرى ما يعرف باسم المذهب الكلاسيكى ، وهو المذهب الذى ساد فى الآداب الأوروبية وبخاصة فى فرنسا فى القرن السابع عشر الميلادى – يعود فيه الشعراء إلى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة وإلى التاريخ الأسطورى لهذين الشعبين ، ليستمدوا موضوعات ، أى تجارب أسطورية ، لما كتبوا من تراجيديات ، وإن كانوا كمسيحيين لم يستطيعوا أن يرجعوا دوافع الأحداث والتصرفات فى مسرحياتهم إلى آلهة الوثنية القديمة أو إلى القدر الذى لم يؤمنوا به فى ذلك العصر – بل آمنوا على العكس بحرية الإنسان وتحمله لتبعة تصرفاته ، ولذلك نراهم يستبدلون بالقدر دوافع النفس البشرية وما يصطرع فى داخلها من عواطف وانفعالات وأفكار إنسانية عامة . وبالرغم من أن الكلاسيكيين قد احتفظوا بالقدرة على الإثارة العاطفية فى مسرحياتهم – إلا أن هدفا آخر أخذ يطغى عندهم على هدف الإثارة ، ونعنى به تحليل النفس البشرية وتجسيد دوافعها كوسيلة لفهم الإنسان ، وبذلك لا نستطيع أن نزعم أن التطهير قد ظل الهدف للتراجيديا عند الكلاسيكيين من أمثال كورنى وراسين ، بل أصبح هذا الهدف هو تحليل النفس البشرية .

وبالرغم من أن الأدب الأوروبى قد تحرر بعد العصر الكلاسيكى من محاكاة

التراث اليونانى والرومانى القديم ، بل وظهرت مذاهب أدبية وفنية ثارت ثورة عنيفة على تلك المحاكاة ، كالمذهب الرومانسى الذى ساد جانبا كبيرا من الآداب الأوربية فى القرن التاسع عشر – إلا أن الأسطورة لم تختف من تلك الآداب حتى اليوم كمصدر لموضوعات المسرحية ، وإن لم تعد المصدر الوحيد . وذلك لما تمتاز به التجربة الأسطورية من مرونة سمحت بتطويعها للكثير من مذاهب الفن والأدب التى تعاقب ظهورها عبر العصر الحديث ، فنرى المذهب الرمزى الذهنى يتخذها كمصدر أساسى لموضوعاته المسرحية الذهنية ، على نحو ما هو واضح حتى فى أدبنا المعاصر عند الأستاذ توفيق الحكيم فى المسرحيات التى كتبها من هذا النوع ، وهى مسرحياته الكبرى ، وإن يكن الأستاذ توفيق الحكيم قد استمد أيضا موضوعات أو تجارب لمسرحياته الذهنية من القصص والمعجزات الدينية مثل قصة « أهل الكهف » وقصة « سليمان الحكيم » إلى جوار المسرحيات ذات الموضوع الأسطورى الخالص مثل مسرحيات « بجماليون » و« أوديب ملكا » و« شهر زاد » وغيرهما . وفى هذه المسرحيات يتخذ توفيق الحكيم التجارب الأسطورية وسيلة لتجسيد فكرة أساسية عن طريق إجراء الصراع بين ما يسميه هو نفسه بالمطلق من المعانى ، كالصراع بين الإنسان والزمن فى « أهل الكهف » وبين القدرة والحكمة فى « سليمان الحكيم » وبين الواقع والحقيقة فى « أوديب ملكا » وبين الفن والحياة فى « بجماليون » .

وإن يكن من الواجب أن نلاحظ أن الرمزيين لا يحصرون أنفسهم فى الأساطير يتخذون من أحداثها وسيلة لما يريدون تجسيمه من أفكار أو الإيحاء به من حالات النفس البشرية – بل نراهم يتخذون من واقع الحياة المادية نفسها رموزا لمعنوياتها على نحو ما نلاحظ فى مسرحية « بلياس وميليزاند » للكاتب البلجيكى موريس مترلنك ، وهى مسرحية يجرى الصراع فيها بين شقيقين حول الفتاة ميليزاند منبعثا من أغوار النفس البشرية السحيقة ، وما فيها من شر وغريزة ملتوية . وقد رمز مترلنك لحقيقة النفس البشرية السحيقة فى هذه المسرحية ببئر آسنة عفنة بالقصر الذى يسكنه الشقيقان ، ووصف هذه البئر وصفا موحيا مروعا .

كما يجب أن نلاحظ أيضا أن الرمزيين ليسوا هم وحدهم الذين لجأوا إلى الأساطير يستقون منها موضوعات لأدبهم ، إذ استطاعت مذاهب أدبية وفنية أخرى ، بل والمذهب الواقعي نفسه أن يسيطر على الأساطير ويستخدمها لتجسيد أهدافه الاجتماعية ، على نحو ما فعل الكاتب الاشتراكي الواقعي الكبير برناردشو عندما استوحى من أسطورة بجماليون الإغريقية القديمة مسرحيته التي تحمل نفس الاسم ، وإن لم يجعل من بجماليون نحاتا صنع تمثالا لفتاة جميلة ثم أحبه حب الرجل للمرأة وطلب إلى الالهة أن تنفث فيه الحياة ثم تزوج الفتاة - بل جعل بجماليون أستاذا جامعيا يلتقي في الشارع ببائعة زهور من عامة الشعب تروقه فيحتضنها ويربيها من جديد تربية ارستقراطية ، حتى أصبحت من فتيات صالونات لندن المرموقة ، وحدثته نفسه عندئذ أن يطلب الزواج منها ، ولكنها ترفض الزواج منه بعد أن عرفت ما في حياة الطبقة الأرستقراطية من انحلال ونفاق ، فآثرت عليه سائق تاكسي من عامة الشعب زوجا لها ، وبذلك حقق برناردشو هدفه الاشتراكي ، الذي يرى أنه ليس ثمة فارق في الطبيعة بين طبقات المجتمع المختلفة ، وأنه إذا أتيحت لابن الشعب تربية خاصة استطاع في سهولة أن يرتفع إلى مستوى الطبقة العليا وإن انتهت مخالطته لها بعد ارتفاعه إلى مستواها ومعاشرتها إلى احتقاره ، وتفضيل أبناء الشعب الكادحين عليها .

* * *

٢ - والمصدر الثاني للتجارب البشرية هو التاريخ الذي استمد منه كثير من الأدباء موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم ، والأديب لا يرجع إلى التاريخ لتعريف الناس به أو بعثه أمام أبصارهم بل يختار منه التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته ، ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ . وإذا كانت حرية الأديب في التصرف في التجربة التاريخية أقل من حريته إزاء التجربة الأسطورية لأنه لا يستطيع أن يتجاهل وقائع التاريخ الكبرى وحقائقه الأساسية المتفق عليها ، وإلا قام عمله الأدبي على التزوير الذي لا يقبله أحد - إلا أنه مع ذلك

له حرية واسعة فى تفسير الحدث التاريخى وتوضيح بواعثه على النحو الذى يخدم هدفه ، كما أن له الحرية المطلقة فى أن يتصور شخصيات أهمل التاريخ الحديث عنها ، وبخاصة الشخصيات الشعبية التى لم يعرها التاريخ التفاتا ، مكتفيا بالتاريخ للملوك والحكام والقادة ، بل ويذهب بعض الأدباء العالميين أمثال إسكندر دوماس الأب صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية – إلى أن التاريخ ليس إلا مجرد إطار يضع فيه الأديب لوحاته الخاصة . ولقد سئل هذا الأديب الكبير عن الحرية الواسعة التى يمنحها لنفسه إزاء أحداث التاريخ فأجاب قائلا : « التاريخ ! . . . من يعرفه ؟ ! . . . إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتى ! » .

وأوضح ما تكون أصالة الأديب فى تحليل نفوس الشخصيات التاريخية واختيار البواعث التى يفسر بها تصرفاتها على ضوء المنطق العام للفترة التى اختار منها موضوعه ، ومن هنا تفاوت الأدباء فى تصوير الشخصية التاريخية الواحدة ، على نحو ما يظهر لنا بوضوح عندما نقارن الصورة التى رسمها كل من شكسبير وبرنارد شو وأحمد شوقى مثلا لشخصية كيلوباترة ، حيث رأى فيها أولهم امرأة حسية متهالكة ، بينما رأى فيها الثانى امرأة غرها جمالها فظنت أنها تستطيع أن تسيطر به على عملاق داهية محنك كيوليوس قيصر . وأخيرا حاول أحمد شوقى أن يرد لها اعتبارها وأن يفسر لنا سلوكها مع حكام روما على أساس أنها كانت سياسية ماهرة تريد أن تبنى مجد وطنها مصر على أساس ضرب الرومانيين بعضهم ببعض .

هذا ، ولقد حدثت معركة عنيفة بين أحمد شوقى والأستاذ عباس محمود العقاد حول موقف الأديب من التاريخ وحريته فى اختيار بواعث أحداثه وذلك عندما كتب أحمد شوقى مسرحيته « قمبيز » واعتمد فى تفسير غزو قمبيز ملك الفرس لمصر على رواية شعبية سمعها المؤرخ اليونانى هيرودوت من أفواه الشعب المصرى عند زيارته لبلادنا وسجلها فى تاريخه ، وهى التى تقول إن سبب هذا الغزو قد كان غش فرعون مصر لقمبيز عندما خطب ابنته فزف إليه فرعون بدلا

منها بنت خصمه الفرعون السابق ، فغضب قمبيز من هذا الغش وغزا مصر انتقاما منه . وتناول الأستاذ العقاد هذه المسرحية بالنقد العنيف فى كتيب صغير « قمبيز فى الميزان » وقد اتهم فيه أحمد شوقى بالجهل والغفلة والتفاهة لأنه فسر غزو ملك الفرس لمصر بهذا الباعث التافه ، وأخذ يلقى على أحمد شوقى درسا فى التاريخ ينبئه فيه أن غزو الفرس لمصر كان لأسباب أكثر جدية وخطورة ، وذلك لأنهم كانوا مشتبكين فى حرب ضروس مع اليونان ، وكانوا يرون فى الاستيلاء على مصر عنصرا أساسياً فى النصر بسبب قيمتها الاستراتيجية الهامة ، وما تزخر به من محاصيل وثروات يستطيع الفرس أن يمولوا بها جيوشهم المقاتلة فى البحر الأبيض المتوسط . وواضح ما فى مثل هذا النقد من تعسف يريد أن يحول الشاعر إلى مؤرخ يكرر عمله ، مع أن هدف الشاعر لم يكن كتابة التاريخ ، بل اتخاذ تلك الحادثة سبيلا لتجسيد بطولة المصريين واستماتتهم فى الدفاع عن وطنهم أيا كانت بواعث هذا العدوان – فضلا عن أن أحمد شوقى لم يخترع الباعث الذى ذكره ، بل أخذه عن مؤرخ كبير استقاه بدوره من أفواه الشعب المصرى نفسه ، وما اعتقده عندئذ من باعث لهذا الغزو ، بالإضافة إلى أنه باعث أكثر مواتاة للروح الشعرية التى صدر عنها أحمد شوقى فى مسرحياته الخالدة ، وهى كلها مسرحيات استمدت موضوعاتها من التاريخ المصرى أو التاريخ العربى فيما عدا الكوميديا الوحيدة التى كتبها شعرا أيضا وهى كوميديا « الست هدى » التى جعل أحداثها وشخصياتها تتحرك وتعيش فى الحياة المعاصرة له بحى الحنفى بالقاهرة .

ونحن نملك فى أدبنا المعاصر الكثير من القصص والمسرحيات التاريخية لعدد كبير من شعرائنا وناشرينا غير أحمد شوقى ، مثل جورجى زيدان وعزيز أباظة ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وفريد أبو حديد وكثيرين غيرهم . وإن يكن بعض كبار أدبائنا مثل توفيق الحكيم نفسه قد أخذ يدعو إلى الإعراض عن التجارب التاريخية التى سماها فى كتابه « أدب الحياة » بالأوراق الصفراء ، مفضلا عليها التجارب الواقعية المعاصرة التى يسميها فى نفس الكتاب بالأوراق الخضراء ، بل ويفضل للأديب أن يكتب عن التجارب التى عاشها بنفسه أو خالطها أو

لاحظها فى محيطه الاجتماعى الواقعى . على نحو ما فعل هو نفسه فى عهد الثورة الأخيرة عندما انصرف عن المسرحيات الذهنية ليكتب مسرحيات واقعية هادفة مثل : « الايدى الناعمة » و « الصفقة » وإن يكن قد عاد فى نفس الفترة إلى الأساطير ليستمد منها موضوعات تستطيع أن تجسم بعض آرائه الجديدة التى حولته إليها الثورة على نحو ما فعل فى مسرحية « ايزيس » التى استقى موضوعها من أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية الشهيرة ، واستخدمها لتجسيد رأيه الجديد فى المرأة وهوى أيزيس وقدرتها على الكفاح من أجل الخير وهزيمه الشر ، مجسدًا فى شخصية طيفون الذى عرف فى الأسطورة المصرية القديمة باسم ست إله الشر ، عندما غدر بأخيه إله الخصب والخير أوزوريس زوج إيزيس ومزقه إربا ، فلم تسكن إيزيس إلى راحة حتى استطاعت أن تثأر لزوجها وأخيها الخير الحبيب بواسطة ابنها هورس الذى ظلت تعده للقتال وتحرضه عليه حتى استطاع بفضل دهائها واتساع حيلتها أن ينتصر فى النهاية على قاتل أبيه إله الشر طيفون ، مما يقطع بأن توفيق الحكيم لم يعد عدو المرأة كما عرف من قبل عندما كان يكتب مسرحيات من أمثال « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » وغيرهما من المسرحيات التى عارض فيها سفور المرأة وتحررها ومساواتها بالرجل فى الحقوق السياسية والمدنية وخروجها إلى ميدان الخدمة فى الحياة العامة ، بل وعاد توفيق الحكيم فى آخر مسرحياته وهى مسرحية « يا طالع الشجرة » إلى الرمزية الذهنية الغامضة . بل وزعم فى المقدمة الطويلة التى كتبها لهذه المسرحية أنها على مذهب « اللا معقول » الذى ساد فى الأيام الأخيرة فى باريس على يد الأدباء الذين استوطنوها مثل صمويل بيكيت الإيرلندى الأصل وإيوجين إينسكو الرومانى الأب وآداموف الأرمنى السوفيتى الأصل .

وتوفيق الحكيم على حق حين قال إن أدباء عصرنا قد أصبحوا يفضلون الأوراق الخضراء على الأوراق الصفراء ، أى يفضلون التجارب المستقاة من واقع الحياة الاجتماعية المعاصرة الحى على التجارب المستمدة من الأساطير القديمة أو صحف التاريخ ، وبالفعل يمكن القول بإن الأدب

والفن قد أصبحت لها الآن وظائف اجتماعيه لا يستطيعان أداءها إلا باختيار موضوعاتهما وتجاربهما من واقع الحياة المعاصرة فى مجتمع كل منهم ، فهذا هو ما يعطى التجارب الواقعية الاجتماعية أهميتها الخاصة فى الأدب الحديث كله .

* * *

٣ – واتخاذ التجارب الواقعية موضوعات للأدب ليس شيئا جديدا طارئا لأن هذا الاتجاه قد ظهر فى الآداب العالمية منذ أوائل القرن التاسع عشر وإن تكن نظرة الأدباء إلى تلك التجارب وبواعث الاختيار من بينها قد تطورت وتغيرت عبر القرنين التاسع عشر والعشرين ، لتغير أوضاع المجتمعات وتطور الحياة فيها . فالكتاب الفرنسيون رواد الواقعية فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر كانوا ينظرون إلى واقع حياتهم نظرة متشائمة ناقدة ترى أن الشر هو الأصل فى الحياة والإنسان ، وأن وظيفة الأدب هى الكشف عن هذا وتصويره وإبرازه أمام الأبصار ، ولذلك سميت هذه الواقعية بالواقعية النقدية المتشائمة على نحو ما نلمس فى قصص عملاق هذه الواقعية أو نوريه دى بلزاك ومن تلاه من كتابها فى فرنسا أمثال موباسان وفلوبير ، ثم إميل زولا الذى وصل بهذه النظرة المتشائمة إلى مداها ، إذ غلب على تفكيره أن الشر إنما ينبع من طبيعة الإنسان العضوية وغرائزه وحاجات جسده متأثرا فى ذلك بأبحاث الأطباء وعلماء علم الحياة ووظائف الأعضاء . وبخاصة العالم الشهير الطبيب كلود برنار الذى اكتشف الكثير فى طبيعة الإنسان العضوية وتأثيرها على سلوكه ، وركز اكتشافاته واكتشافات زملاء عصره فى كتابه المشهور « مقدمة لعلم الطب التجريبى » وعلى هذا الأساس سمى مذهب إميل زولا وتلاميذه ومدرسته باسم « الطبيعية » أو المذهب الطبيعى ، الذى يختلف عن الواقعية أو المذهب الواقعى فى أن هذا الأخير كان يجنح إلى تغليب عامل الفساد الاجتماعى وسوء تنظيم المجتمع والعلاقات التى تربط بين أفراده وطبقاته – على الجانب العضوى فى تفسير

منبع الشر فى الإنسان . ولما كان الفساد الاجتماعى يمكن علاجه بينما يصعب تغيير طبيعة الإنسان العضوية – فإن الواقعية تعتبر أقل تشاؤما من الطبيعية ، كما أنها تعتبر أقل بأسا وأكثر إيجابية منها . بل قد يوحى الأدب الواقعى بالتمرد على الشر ومنابعه على نحو ما نحس فى أدب برناردشو ، وعلى نحو أكثر نعومة فى أدب الأديب الروسى الكبير تشيخوف والمدرسة الواقعية الروسية بوجه عام فى عصر القيصرية .

والواقع أنه كما مهد الأدب تمهيدا قويا فى القرن الثامن عشر للثورة الفرنسية الكبرى التى اندلعت فى سنة ١٧٨٩ ولم تهتم إلا بالحقوق السياسية للمواطن والإنسان – فإن الأدب قد ظل يمهد بطريق مباشر وغير مباشر للثورة الثانية الكبرى فى تاريخ الإنسانية وهى الثورة من أجل حقوق الإنسان الاقتصاديه والاجتماعية ، أى الثورة الاشتراكية التى لم تنجح لأول مرة إلا فى أكتوبر سنة ١٩١٧ فى روسيا ، ثم أخذت تنتشر فى القرن العشرين فى كثير من دول العالم على نحو ما انتشرت مبادئ الثورة الفرنسية فى القرن التاسع عشر حاملة مبادئ الحرية والإخاء والمساواة إلى كل مكان فى العالم ، ومؤيدة ما سمته بحقوق الإنسان ، وإن اقتصرت تلك الحقوق على الجانب السياسى الديمقراطى .

وبعد نجاح الثورة الاشتراكية التى هدمت مجتمعات عتيقة بالية وأخذت تبنى مجتمعات جديدة ، واصل الأدب فى تلك البلاد اتجاهه الواقعى وإن تكن نظرته إلى الواقع قد تغيرت ، فلم يعد يبحث عن الشر ومنابعه ليجلوها وينقدها ، بل أخذ يبحث عن منابع الخير فى الإنسان ودواعى التفاؤل والثقة به باعتبار أن هذه الثقة وذلك التفاؤل هما الأساس الذى يستطيع المجتمع أن يبنى عليهما وبفضلها حياته الجديدة . ومن هنا تغيرت الواقعية من واقعية نقدية متشائمة إلى واقعية بناءة متفائلة .

* * *

٤ – وفى كل مصادر التجارب البشرية السابقة وهى الأسطورة

والتاريخ وواقع الحياة والمجتمع المعاصرين – لابد أن ينهض الخيال بدوره فى استكمال الصورة وإضافة الخطوط التى تنقصها ليكتمل لها البناء الفنى والقدرة على التعبير والتأثير ، فهناك تجارب قد لا يكون لها أى أصل فى الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلى ، بل يخلقها كلها خيال الكاتب المبدع القادر على خلق الحياة . وهنا تختلف أنواع الخيال . فهناك الخيال الجامح الهارب من الحياة إلى الأوهام ، وهناك الخيال الخالق لتجارب تشاكل واقع الحياة وما يمكن أن يحدث فيها فعلا : وهذا النوع من الخيال ترفده دائما قدرة على الملاحظة والتركيب ، أى جمع العديد من الملاحظات الجزئية فى الحياة ، ثم تركيبها فى صورة فنية متكاملة ، وعلى نحو يستطيع أن يقنع القارئ أو المشاهد فكريا وعاطفيا بمشاكلة تلك الصورة أو التجربة لواقع الحياة الفعلية وممكناته . ولهذا عرف بعض المفكرين الفن كله بأنه إيهام بالحياة واتخذوا من القدرة على هذا الإيهام مقياسا للحكم له أو عليه .

ولذلك كثيرا ما يختلط الخيال بالواقع ، ويصعب التمييز بين العناصر الخيالية والعناصر الواقعية الفعلية فى العمل الأدبى المبتكر بأحداثه وشخصياته ، بينما قد يسهل ذلك فى التجارب التاريخية والأسطورية عندما تقارن بين أصل الأسطورة أو تاريخ الحدث والعمل الأدبى المنقود . فقد تكون نقطة الانطلاق فى التجربة الواقعية ملاحظة جزئية وقع عليها الكاتب ، أو نبأ عن حادثة أو جريمة قرأه فى إحدى الصحف أو سمعه من غيره ، فيتحرك خياله ليكمل الصورة ويركبها مسترشدا فى تصويره بمنطق الحياة والمجتمع وممكناتها . ومن المعلوم أن الأدب والفن حتى عند أرسطو الذى يرجعهما إلى المحاكاة – لا يمكن أن نقصرهما على محاكاة الواقع الفعلى ، لأن أرسطو نفسه قال بأن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال ، أى لما يقع فعلا فى الحياه وما يمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع ، فضلا عن أن الواقع الفعلى قلما يقدم ما يكون الصورة الفنية

المتكاملة ، ومن هنا يأتى دور الخيال فى إكمال الصورة وتحويلها إلى فن فضلا عن عمله فى استبطان بواعثها ومحركاتها .

* * *

٥ – وأما تجارب الأديب الشخصية واتخاذها موضوعات لمؤلفاته الأدبية فيدور حولها خلاف شديد وتفصيل وتفريع . وإذا كان هناك تسليم للشعراء بحقهم فى التعبير بالشعر عن تجارب حياتهم الذاتية – فإن الأمر يختلف بعد ذلك بالنسبة لفنون الأدب الموضوعية كفن القصة وفن المسرحية إذ يرى البعض أن معاناة الأديب بنفسه للتجربة التى يصورها شرط أساسى لفهمها وإجادة تصويرها واستبطان دوافعها ، بينما يرى البعض الآخر أنه لا ينبغى للأديب أن يصور تجربته الشخصية تصويرا مباشرا ، بل يحسن به أن يبحث لتجربته الشخصية عما يسميه ت . س . اليوت وغيره بالمعادل الموضوعى ، بل ويذهب إليوت إلى أن الشاعر نفسه يحسن به أن يبحث عن هذا المعادل الموضوعى لتجربته الشخصية ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ويضمن صدقها بتنحية ذاته عنها .

وفى أحد المؤتمرات السنوية للأدباء السوفييت وقف كبيرهم شولوخوف ليصيح بزملائه أنهم لا يستطيعون أن يرسموا صورا صادقة لحياة الفلاحين فى الريف أو العمال فى المصانع وهم قابعون فى موسكو داخل بيوتهم أو مكاتب عملهم ، بل يجب أن ينطلقوا إلى الريف ويبلوا بأنفسهم العمل فيه إذا أرادوا الكتابة عنه ، وأن ينطلقوا كذلك إلى المصانع ليعملوا فيها ويخالطوا العاملين فيها إذا أرادوا انتزاع تجربة بشرية من حياتهم لاتخاذها موضوعا لقصة أو مسرحية . وشولوخوف قد هجر المدينة فعلا ليعيش فى ريف الفولجا الذى صوره فى قصصه ، وإنه لمن الطريف أن يلاحظ أن الأستاذ توفيق الحكيم قد ردد نفس الرأى فى كتابه « أدب الحياة » عندما أيد التجربة الشخصية والمعرفة المباشرة والمخالطة الحياتية للتجارب التى يتخذها

الأديب موضوعات لأدبه ، وفضل على هذا الأساس « الأوراق الخضراء على الأوراق الصفراء » .

وإن يكن هو نفسه لم يفعل ذلك دائما فى أدبه ، بل جمع بين الأمرين . ففى مؤلفاته ما يرجع إلى تجارب حياته الشخصية وبخاصة فى مؤلفاته القصصية مثل : « يوميات نائب فى الأرياف » التى جمع مادتها أثناء عمله صدر حياته وكيلا للنائب العام فى مراكز الريف .

ومن المؤكد أنه قد استمد أيضا قصته الكبيرة « عودة الروح » من تجارب حياته الشخصية أثناء إقامته فى القاهرة نازحا من دمنهور إبان ثورة ١٩١٩ لتلقى العلم بالمدرسة الثانوية ، ثم بمدرسة الحقوق . وواضح من هذه القصة أن الشاب محسن أحد أبطال القصة الرئيسيين هو توفيق الحكيم نفسه .

ومع ذلك نلاحظ أن توفيق الحكيم قد بحث لتجارب حياته الحميمة عن معادل موضوعى لينأى بتلك التجارب عن الضوء وأنظار المواطنين ، فنستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذا الاتجاه فى علاقته بالمرأة وموقفه منها وتردده الشديد بين الإقبال عليها والانصراف عنها لينقطع للأدب والفن ، بل لقد اختار للمعادل الموضوعى الذى يعبر عن هذا الموقف صورة المسرحية ، كفن موغل فى الموضوعية ، قلما يسمح بظهور شخصية المؤلف من خلاله . وتعتبر مسرحية « بجماليون » أوضح مثل لهذه الحقيقة ، فبطلها الفنان بجماليون هو توفيق الحكيم نفسه فى موقفه من المرأة وتردده بينها وبين الانقطاع للفن . وإذا كانت قد انتهت بتحطيم بجماليون للتمثال الجميل الذى صنعه أول الأمر ثم أحبه وتزوج منه بعد أن استجابت الآلهة لضراعته فنفثت فيه الحياة ، ثم شقى بهذا الزواج وطلب من الآلهة أن تنقلب زوجته إلى تمثال من الحجر كما كانت ، بل وتناول يد المكنسة ليحطم بها التمثال نفسه رمزا لعزمه على التخلص النهائى من إغراء المرأة بعد أن جددت التجربة الخيالية قدرتها على إغرائه – فإن كل هذا يعبر عن تجربة شخصية مر

بها الحكيم فى حياته بواسطة المعادل الموضوعى لهذه التجربة . وإذا كان توفيق الحكيم قد خرج فى النهاية من هذه الأزمة النفسية بالزواج سنة ١٩٤٦ وهو على مشارف الكهولة ، وأخذ يفقد تدريجيا بعد ذلك شهرته الواسعة كعدو للمرأة ، بل وكتب فى عهد الثورة مسرحية « إيزيس » التى يمجد فيها المرأة وإيجابيتها وقدرتها الخارقة على الصمود فى معارك الخير والشر – فإن هناك من النقاد من يرون أن مسرحيته الأخيرة « يا طالع الشجرة » تعتبر نكسة شخصية حميمة فى نظرته إلى المرأة بل ونزوعه إلى القضاء عليها والتخلص منها كما حدث فعلا فى هذه المسرحية ، حيث يقتل رجل زوجته ليستخدم رفاتها كسماد يغذى به الشجرة المثمرة شجرة الأدب والفن والإبداع الفكرى .

والقائلون بتفضيل المعادل الموضوعى على التجربة الشخصية يستندون إلى حجج نفسية وفنية عديدة ، فهم يرون أن الانغماس الشخصى فى التجربة يعوق الرؤية الكلية الشاملة ، وأن الاكتفاء بملاحظتها قد يكون أجدى على إجادة الرؤية وشمولها ووضوحها ، كما أن الشعور بالذات والنزوع الحتمى إلى محاباتها كثيرا ما يفسد الرؤية أو يزورها ، فضلا عن حصرها فى دائرة ضيقة ، وهم يضيفون أن علم النفس قد أثبت أن الإلف يضعف القدرة على الملاحظة ، فالانغماس فى نوع خاص من التجارب البشرية . وإلف الإنسان لها ، كثيرا ما يعوق ملاحظة ما فيها من شرور أو حسنات أو خصائص مميزة ، بينما الاغتراب عنها والاكتفاء بملاحظتها ، كثيرا ما يعين على دقة الرؤية ووضوحها وملاحظة الخصائص الفريدة المميزة . بل إن الخيال نفسه قد يستطيع أن ينطلق من نقطة ارتكاز معينة أو ملاحظة جزئية ليستكمل الصورة كلها ويركبها ويجيد بناءها ، على نحو ما فعل الكثير من عمالقة الأدب الذين صوروا حياة اللصوص والقتلة والمجرمين والعتاة دون أن يخالطوا طبعا هذه الفئات أو يعيشوا تجاربهم ، حتى ليروى الكاتب الفرنسى الكبير جورج ديهاميل فى كتابه « دفاع عن الأدب » الذى

ترجمناه إلى العربية ، قصة رسام يونانى قديم أراد أن يرسم صورة للرجل الذى يعذب فيرتسم الألم على ملامح وجهه ، فاشترى عبدا وأخذ يكويه بالنار لكي يلتقط سمات الألم وتقلصاته من قسمات وجهه . ثم يعلق ديهامل على هذه القصة بقوله « ألا ما أفقره خيالا ذلك الذى يحتاج إلى توليد الواقع فعلا لكن يصوره » ولعلنا نجد تأييدا لهذا الرأى فى قصص أديبنا الكبير محمود تيمور التى رسم فيها صورا كثيرة لحياة عامة الشعب فى الريف والمدينة وتجاربهم ، وأجاد التصوير وحقق الصدق الحياتى والفنى فى تلك الصور ، رغم أنه قد عاش بحكم نشأته بعيداً عن حياة تلك الطبقات الشعبية والاشتراك فى تجاربها الفعليه ، وقد كفته الملاحظة الخارجية لتحقيق كل ذلك . وهو نفسه يحدثنا كيف أن زيارته لضياع أسرته فى الريف وتجوله فى المدينة قد مكناه من رسم هذه الصورة مستعينا بعد ذلك بخياله وفهمه للحياة وتعاطفه مع البشر على استكمال كل هذه الصور .

ولكن أنصار التجربة الشخصية والمعاناه الذاتية يردون بأن الملاحظة الخارجية قد تعين حقا على الرؤية الشاملة اليقظة ، ولكن المعاناة الذاتية هى التى تنفث فى الأدب حرارة الحياة والانفعال العاطفى بتجاربها ، بينما الاكتفاء بالملاحظة الخارجية يصيب هذا الأدب بالبرود ، حتى ولو كانت الصورة صادقة شاملة كاملة ، وعنصر الانفعال فى الأدب أهم من عنصر الرؤية الذهنية ، بل هو السمة المميزة له .

وأما عن المعادل الموضوعى فهم يرون أن إحلاله محل التجربة الشخصية يتجه بالأدب نحو الرمزية الذهنية الباردة بل والغامضة إلى حد اللغز أحيانا كثيرة ، سواء فى الشعر كما هو واضح فى قصائد ت . س . إليوت أم فى القصة أم فى المسرحية .

* * *

٦ - ويبقى أخيرا مصدر سادس للتجارب البشرية أخذت الإنسانية تكتشفه منذ النصف الأخير من القرن الماضى بفضل أبحاث الطبيب

النفسانى النمساوى الأصل سيجموند فرويد ومدرسته وتلاميذه من أمثال أدلرويونج . وهذا المصدر هو العقل الباطن الذى بدأ البحث عنه الأطباء وعلماء النفس التحليليين ، ثم امتد الأدب فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، على أثر تحطيم إيمان البشر بقدرة العقل الواعى على القيادة وتجنيب الإنسانية ويلات الشر والدمار . وكان بدء ذلك فى سنة ١٩١٧ عندما اعتزل عدد من الأدباء والفنانين تلك الحرب الحمقاء الغاشمة واجتمع عدد منهم فى أحد مقاهى مدينة زيورخ فى سويسرا برياسة الأديب الرومانى تسارا ، وسموا المذهب الذى دعوا اليه – وهو المذهب الذى يعلن إفلاس العقل الواعى ومحاولة البحث عن تفسير آخر لسلوك الإنسانية الأحمق فى إعلان تلك الحرب – باسم مذهب الدادية ، إشارة إلى أن الإنسانية قد ارتدت إلى عهد الطفولة . فكلمة الدادية مشتقة من لفظة « دادا » التى تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهن المشى لهم . وفى سنة ١٩٢٤ استقرت هذه الجماعة على تسمية مذهبها بالسريالية : أى مذهب ما فوق الواقع أو ما خلف الواقع . ونشر الأديب الفرنسى الكبير أندريه بريتون فى ذلك العام أول بيان تحليلى فلسفى لهذا المذهب وبواعث الدعوة له ، ومنذ ذلك الحين أخذ هذا المذهب ينتشر فى جميع بلاد العالم ويمتد إلى كافة الفنون الأدبية والتشكيلية ، وأصبح العقل الباطن مصدرا جديدا يستمد منه الأدباء التجارب التى تصلح موضوعات لقصصهم ومسرحياتهم بل وأشعارهم خاصة وقد شهدت القاهرة فى السنوات الأخيرة مسرحية لأحد كبار السيرياليين الفرنسيين وهو جان كوكتو واسم المسرحية فى أصلها الفرنسى « الآباء المفزعون » ولكن الأستاذ فتوح نشاطى الذى عربها أو مصرها سماها « بيت من زجاج » وفيها نرى أما تعارض معارضة عنيفة هستيرية زواج ابنها من إحدى الفتيات . وبالرغم من أن الأم تبرر معارضتها بأسباب اجتماعية باعتبارها الفتاة التى تعمل خياطة غير كفء لابنها – إلا أن أحداث المسرحية وطريقة تصرف الأم وهستيريتها توحى بأن معارضتها لا تنبع من عقلها الواعى ، بل من عقلها الباطن ، وذلك لأن الجذب العاطفى الذى

أصابها بسبب انصراف زوجها الغريب الأطوار عنها إلى اختراع بندقية يصيد بها السمك داخل الماء – قد جعلها تنصرف بحبها كله نحو ابنها ، حتى بلغ هذا الحب مرتبة العشق على غير وعى منها ، وبفعل عقلها الباطن ، الذى تكبت فيه جميع العواطف والرغبات والنزعات التى تحظرها الديانات والأخلاق والمواضعات الاجتماعية ، مثل عشق الأم لابنها عشقا جنسيا أو شبه جنسى ، فتختفى كل هذه المكبوتات من مجال العقل الواعى لتترسب فى العقل الباطن دون أن تموت ، بل يزيدها الكبت عنفا ، وتسيطر أحيانا كثيرة على السلوك البشرى بطريق لا شعورى دفين . وهذا هو ما أراد جان كوكتو السيريالى أن يوحى به فى هذه المسرحية العنيفة .

وإذا كان انتهاج المذهب السيريالى فى مجال الفنون التعبيرية وبخاصة الأدب قد ظل فى حدود ما يمكن فهمه عن طريق الإدراك المباشر حينا والإيحاء القريب أو البعيد حينا آخر ، بحكم أن ألفاظ اللغة التى يكتب بها الأدب لابد أن تحمل معانى محددة – إلا أن إنتاج هذا المذهب فى مجال الفنون التشكيلية كالتصوير والنحت يعمر باللوحات والتماثيل الملغزة الغريبة ، التى يصعب أو يستحيل أحيانا كثيرة استشفاف ما تعنيه أو ترمز له من مكنونات العقل الباطن ومكبوتاته . وفى الغالب يرفض الفنانون خالقوها الإدلاء بأى إيضاح ، مصممين على أن يتركوا للمشاهدين حرية الفهم والتفسير ، وإن كانوا فى الغالب لا يصلون فى الواقع إلى شىء من ذلك ، بل ولا يحسون إلا بالغرابة والتنافر والشذوذ فى الأوضاع والرسم والتلوين أو البحث والتكوين .

أهداف المسرح

ويعتبر الهدف الذى يرنو إليه المؤلف من كتابة مسرحيته عاملا أساسيا يفرض نفسه على كافة العوامل والمقومات الأخرى .

فهو الذى يحدد اختيار المؤلف لموضوعه ، أى للتجربة البشرية التى يصوغها فى صورة مسرحية ، وذلك لأن الفن اختيار ، والهدف هو أساس هذا الاختيار . فالشاعر اليونانى القديم عندما كان يحس أن هدف التراجيديا كان يجب أن يكون إثارة الفزع والشفقة على مصير البطل –كان يختار بالضرورة الأسطورة الدينية أو التاريخية التى تستطيع تحقيق هذا الهدف . والأديب المعاصر الذى يحس بأن من واجب الأدب أن يكشف عن الشر المستكن فى بيئته أو الخير النامى فيها – لا بد أن يختار من واقع هذه البيئة التجربة التى تستطيع تحقيق هدفه . . وهكذا .

بل إن الهدف يتحكم أيضا فى الأصول الفنية الخالصة ذاتها وذلك لشدة ارتباط تلك الأصول بالهدف المنشود بحكم أنها ليست فى النهاية إلا وسائل لتحقيق هذا الهدف . فعندما تغير هدف التراجيديا مثلا من تطهير النفس البشرية بواسطة الإثارة العاطفية إلى تحليل النفس البشرية والكشف عن العناصر التى تتصارع داخلها لتوجيه السلوك – رأينا الصراع الدامى – وهو مقوم فنى أصيل – ينتقل من الصراع الخارجى بين الإنسان وقوة خارجة عن ذاته ، كالقدر عند اليونان القدماء ، إلى صراع داخلى يجرى داخل النفس البشرية بين العقل والعاطفة ، أو الحب والواجب ، أو العواطف المتضاربة ، على نحو ما حدث عند كلاسيكيى القرن السابع عشر الميلادى .

ونحن نلاحظ فى وقتنا الحاضر أنه عندما أصبح هدف المسرحية بدعة « اللامعقول » فى أوربا اليوم ، أصبح من غير الممكن التمسك بالمبادىء

الفنية التقليدية القائمة على التسلسل المنطق ، وإلا عجزت المسرحية عن تحقيق هدفها ، الذى يزعم أن الحياة لا تقوم على منطق ولا عقل ، بل هى عبث مفكك ، ولا بد أن تأتى الصورة محققة لهذا الهدف موحية به .

وعلى هذا الأساس تعتبر دراسة الأهداف التى تتابعت وتنوعت عبر العصور فى الآداب العالمية ، من الأهمية بمكان ، لا فى فهم كل مسرحية فحسب – بل وفى تقييم الموضوع والمضمون والمبادىء الفنية التى استخدمها المؤلف فى صياغة التجربة ، وبخاصة ونحن نعلم أنه منذ انتهاء العصر الكلاسيكى فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى ، أخذ الكثير من المذاهب الفنية التقليدية يتحطم لتغير الأهداف . والحكم على المبادىء والوسائل التى حلت محل المبادىء والوسائل التقليدية ، إنما يكون فى ضوء الهدف ونجاح الوسائل والمبادئ المستخدمة فى تحقيقه ، بل إن الأهداف نفسها تتفاوت فى القيمة والفاعلية والتقائها بحاجات الإنسان فى عصر الأديب وبيئته ، أو بحاجات الإنسان فى ذاته وجدوى كل هدف على تلك الحياة .

وأهداف المسرحية لم تتجمد عبر التاريخ ، بل تطورت بتطور الإنسان والمجتمعات . وإذا كان المسرح فى نشأته التاريخية قد ولد فى كنف الدين عند الإنسان القديم كجزء من الطقوس والشعائر ، على نحو ما حدث عند المصريين والإغريق القدماء فإن تجمده على هذا الهدف عند المصريين القدماء قد قضى عليه بانقضاء الديانه المصرية القديمة ، بينما تطوره السريع عند اليونان القدماء ومسايرته لتطور العقلية اليونانية ضمن له البقاء ، بل والبعث من جديد ، بعد أن قضت عليه الديانات السماوية كالمسيحية والإسلام فى العصور الوسطى . ومنذ أن بعث الأدب المسرحى اليونانى والرومانى فى عصر النهضة الأوربية ، وظهر المذهب الكلاسيكى الذى قام على محاكاة هذا الأدب ، مع تطويعه للعقلية الجديدة – ظل هذا الأدب ينمو ويتطور ، حتى أصبح من أغنى فنون الأدب فى التراث الإنسانى كله .

بل الواقع أن فن المسرحية لم يكتمل عند اليونان القدماء إلا عندما تطور هدفه من طقوس وشعائر دينية إلى هدف إنسانى عام هو تطهير النفس البشرية فى التراجيديا ، ونقد مفاسد الحياة فى الكوميديا ، وذلك لأنه فى خطواته الأولى كجزء من عبادة الإله ديونيزوس ، لم يكن مسرحا بالمعنى الفنى المفهوم ، بل كان نشيدا تلقيه جوقة من الفلاحين فى الريف متفجعة لآلام ديونيزوس إله الكرم والخمر عندما يذبل ويموت فى الشتاء ، أو متغنية ببهجة البعث وعودة الحياة النضرية إليه فى الربيع .وإذا كان شخص يمثل ديونيزوس يرد على الجوقة ويستثير حماستها – فإن هذا المشهد كان لا يزال بعيدا عن الصورة الفنية للمسرحية . ولذلك لم يكن يسمى مسرحا بل سمى باسم وزن قديم من أوزان الشعر اليونانى وهو الديترامب ، بحيث يمكن ترجمته إلى العربية بلفظة الترنيمة . ولم يكن الديترامب ينشد لمستمعين ، بل كان الجميع يشتركون فى إنشاده ، حتى إذا انتقل هذا الفن إلى المدينة ، واتصل أول الأمر بالديانة الرسمية للدولة اللاتينية ، وهى الديانة الأولمبية وبخاصة عبادة أبوللون إله الإبداع الفنى وخلق الصور الجميلة – أخذ هذا الفن يتطور بسرعة ليتخذ شكل المسرحية التى يؤديها نفر من الممثلين وجوقة ليستمع إليها الجمهور . وعندئذ أخذ الهدف يتطور بل يتغير ، فلم تعد المسرحية جزءاً من الشعائر والطقوس ، بل أصبحت تؤدى وظيفة نفسية أو اجتماعية . فالمسرحية الجادة أى التراجيديا اتخذت لها هدفا تطهير النفس البشرية كما قلنا ، بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة على مصير بطلها ، بعد أن كان الديترامب مجرد تفجع بآلام ديونيزوس . فى حين اتخذت الكوميديا لها هدفا الهجاء السياسى ، على نحو ما فعل أرستوفانيس المحافظ ، بل الرجعى فى هجومه فى عدد من كوميدياته على كليون الزعيم الشعبى الذى سماه مهرجا . أو النقد السياسى والاجتماعى على نحو ما فعل نفس الشاعر فى نقده للمجتمع الآثينى وعجزه عن إقرار السلام بين آثينا واسبرطة ، نتيجة لسيطرة تجار الحرب وصناع الأسلحة المستغلين . أو نقد تيار التحرر الفكرى الذى رأى فيه تهديدا للدين والأخلاق على نحو ما فعل فى كوميديا

« السحب » التى اعتبر فيها سقراط زعيما للسوفسطائيين ، وهاجمه هجوما عنيفا ظالما .

وبالرغم من أن آخر كبار شعراء التراجيديا اليونانية القديمة كان قد تطور بهذا الفن نحو الواقعية الإنسانية ، أى دراسة النفس البشرية والكشف عما يصطرع فيها من عواطف وغرائز وانفعالات ونداء للضمير – إلا أن ظهور الديانات السماوية وبخاصة المسيحية فى القرون الوسطى ، قد أدى إلى إهمال الأدب والفن المسرحى الوثنى القديم . وبالرغم من أن المسيحية قد خلقت لها مسرحا دينيا واخلاقيا خاصا بها – إلا أن هذا المسرح لم يستطع استكمال المقومات الفنية والموضوعية التى تضمن له التطور والنمو ، ولذلك لم تكد تبدأ حركة البعث والنهضة الأوروبية الحديثة بالعودة إلى التراث اليونانى القديم ، لاتخاذه ركيزة ومنطلقا للحضارة الأوروبية الحديثة – حتى أدار الأدباء والفنانون ظهورهم لمسرح القرون الوسطى ، وعادوا إلى المسرح اليونانى والرومانى ، وإلى موضوعاته وأصوله الفنية ، ليستندوا إليها فى تأليف مسرحياتهم المعروفة اليوم باسم المسرحيات الكلاسيكية ، التى التزموا فيها بالأصول الفنية ، التى استخلصها أرسطو من تحليله للمسرحيات اليونانية ، وصاغها مبادئ عامة فى كتابه « فن الشعر » ، وذلك مثل مبدأ الوحدات الثلاث ، أى وحدة الموضوع والزمان والمكان ، وضرورة احترامها فى كل مسرحية . ومبدأ فصل الأنواع ، أى فصل التراجيديا عن الكوميديا ، بحيث لا يجوز مثلا أن تتخلل التراجيديا مشاهد كوميدية ضاحكة ، وغيرها من المبادئ . إلا أن هدف المسرحية قد تغير بالضرورة نتيجة لتغير المعتقدات والعقلية وحاجات العصر ، على نحو ما أوضحنا من قبل ، وبذلك ظهر فى التراجيديا الهدف الجديد الذى سميناه تحليل النفس البشرية ، والكشف عن البواعث التى تصارع فى داخلها لتوجيه السلوك البشرى . كما أن الكوميديا هى الأخرى قد تحور وتطور هدفها عند عملاق الكوميديا الكلاسيكية موليير ، فاختفى هدف الهجاء الشخصى الذى أشرنا إليه عند أرستوفانيس ، بل وتطور الهدف النقدى أيضا ، فلم يعد نقدا

لظواهر اجتماعية أو اخلاقية أو فكرية عامة ، بل أصبح تصويرا لأنواع من السلوك البشرى المعيب ، مجسد فى شخصيات بعينها تعتبر نماذج لكل نوع من هذا السلوك ، ولذلك تسمى كوميديات موليير باسم كوميديات الشخصيات ، وذلك لأن فى كل منها شخصية تجسد نوعاً من السلوك المعيب مثل هرباجون الذى يجسد البخل فى مسرحية « البخيل » ودون جوان الذى يمثل الاستهتار والقسوة والكفر بجميع القيم الروحية والأخلاقية فى المسرحية المسماة باسمه ، والنفاق والاتجار بالدين فى شخصية طرطوف فى المسرحية التى تحمل اسمه أيضا ، والتى مصرها محمد عثمان جلال تحت اسم « الشيخ متلوف » .

ولما كان التكوين الطبقى للمجتمع ، وبخاصة فى فرنسا ، قد أخذ يتغير بازدياد نفوذ الطبقة الوسطى ، التى كانت تسمى عندئذ بالبرجوازية ، أى سكان المدن ، وتغيرت تبعا لذلك العقلية العامة ، فلم تعد تكتفى من الأدب بالعون على فهم النفس البشرية وسمات أنواع السلوك المعيبة ، بل تسعى إلى تغيير أوضاع الحياة وتكوين المجتمع عن طريق الثورة ، التى انفجرت فعلا فى أواخر ذلك القرن فى باريس سنة ١٧٨٩ – فإننا نرى الكلاسيكية تختفى وتضعف باختفائها الحركة الأدبية كلها ، ويطغى على ذلك القرن التفكير الفلسفى والاجتماعى الذى مهد تمهيدا قويا للثورة . فالتراجيديا تختفى تقريبا فى ذلك القرن ولا يبقى غير الكوميديا ، وأنواع جديدة هزيلة من المسرحيات مثل الكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية . ومع ذلك فقد استطاعت الكوميديا فى ذلك القرن أن تغذى التيار الثورى غذاء قويا حافزا ، على نحو ما فعل كاتب الكوميديا الأكبر فى ذلك القرن بومارشيه فى ثلاثيته الشهيرة « حلاق إشبيلية » و« زواج فيجارو » و« الأم الآثمة » ، التى جعل بطلها كلها رجلا من أبناء الشعب هو فيجارو ، الذى تحدى فى الكوميديات الثلاث وقاحة النبلاء وسخر منهم سخرية قاتلة ، مما أثبت أن الكوميديا نفسها يمكن أن تنهض بهدف ثورى كبير . ولا أدل على ذلك من أن نذكر الهلع الذى أصاب ملك فرنسا وحاشيته وطبقة النبلاء عندما

عرضت مسرحية « زواج فيجارو » فى باريس ، فثارت ثائرتهم وأوقفوا العرض وألقوا بالمؤلف فى سجن الباستيل أربعة أيام اضطروا بعدها إلى الإفراج عنه تحت ضغط الجماهير الغاضبة ، وكان قبل اندلاع الثورة الكبرى بخمس سنوات .

وجاء القرن التاسع عشر قرن ازدهار الأدب والفن وتعدد مذاهبهما ، ولكل مذهب هدفه ، فالرومانسية تستهدف متعة الحواس وانطلاق الخيال والتحرر من كافة القيود ، بما فى ذلك المبادئ الفنية التقليدية ذاتها بينما الواقعية المعاصرة تستهدف نقد الحياة والمجتمع وإبراز ما فيهما من شر وفساد ناتج عن فساد المجتمع وتكوينه ، أو عن طبيعة الإنسان العضوية وغرائزه ورغباته وحاجاته المتحكمة وعلى هذه الناحية ألحت الطبيعية ، وذلك بينما أخذت الرمزية تتجه بالفن الدرامى اتجاها ذهنيا يستهدف تجسيد فكرة أو الإيحاء بها أو بحالة نفسية مركبة . وبالطبع تداخلت كل هذه العوامل المتعاصرة بعضها فى بعض وأثر بعضها على بعض ، وإن يكن من الممكن مع ذلك التفريق فى وضوح بين الهدف الأساسى لكل منها ، وما كان لهذا الهدف من تأثير قوى على بقية مقومات هذا الفن الموضوعية والفنية .

وجاء القرن العشرون بمزيد من مذاهب الأدب والفن التى لكل منها هدفه الخاص ، مثل السريالية التى تستهدف الكشف والإيحاء بمكنونات العقل الباطن وسيطرتها الخفية على السلوك البشرى نتيجة لزعزعة الحرب العالمية الأولى لإيمان معتنقيها بالعقل الواعى وسيطرته على السلوك ، وجاءت الحرب العالمية الثانية فزعزعت إيمان عدد آخر من الأدباء والفنانين بالقيم الروحية والأخلاقية المتوارثة ، بعد أن رأوا فى قيام تلك الحرب دليلا على فشل تلك القيم وعجزها عن كبت نوازع الشر والعدوان عند البشر ، فظهر المذهب الوجودى الذى يقول زعيمه جان بول سارتر إنه لا يشكل دعوة بل يقرر واقعا انتهى إليه البشر ، وهو تنكرهم للتراث الروحى والأخلاقى بعد أن ثبت فشله ، وعدم إيمانهم إلا بشئ واحد هو أن الإنسان موجود وعليه

أن يتحمل مسئوليته فى الحياة كاملة وأن يحدد سلوكه على ضوء مصلحته المرتبطة بالمصلحة العامة للمجتمع ، وأن يكون العقل وسيلته فى تحديد هذا السلوك ، لا القيم الروحية والأخلاقية المتوارثة المفلسفة .

وجاء السباق المجنون إلى التسلح فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وانقسام الحلفاء المنتصرين إلى معسكرين غربى وشرقى يتربص كل منهما بالآخر لإفنائه بما يعده من أسلحة الدمار الشامل الذرية والهيدروجينية وغيرها – جاء كل هذا فأطاح بإيمان عدد من الأدباء بالعقل نفسه ومنطقه ، فأنكروا وجود هذا العقل فى الحياة وسيطرتها عليه ، وقالوا بأن الحياة كلها سخف ومواقف غير معقولة ولا منطقية ، ومن هنا نشأ المذهب اللامعقول الذى اتخذ له هدفا رسم صور للحياة تصور لا معقوليتها . وبالطبع جاءت تلك الصور غير خاضعة لأى منطق إنسانى أو فنى ، تمشيا مع هدفها فى الإيحاء بأن هذه الصورة اللامعقولة هى حقيقة الحياة فى وقتنا الحاضر .

وهكذا تنقلت المسرحية عبر العصور بين كل هذه الأهداف ، التى ابتدأت بالهدف الدينى ، لتنتهى فى عصرنا الحاضر باللامعقول ، وكان لتغير الهدف كما قلنا أثره الحاسم فى تغير جميع مقومات المسرحية الأخرى وأصولها الفنيه على نحو ما سنشرع فى إيضاحه الآن .

الشخصيات

لم يكن لعنصر الشخصيات فى المسرحية اليونانية القديمة أهمية بارزة ، وذلك لأن شخصيات تلك المسرحيات كانت أسطورية غير محددة الأبعاد ، وكان دورها فى المسرحية يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك ، ولذلك لم يتحدث عنها وعن أبعادها أرسطو ، كما أن شعراء المسرح الإغريقى لم يحرصوا على تدوين إرشادات يستعين بها مخرجو المسرحيات فى اختيار الممثلين الصالحين لتقمصها على نحو ما يفعل المؤلفون المحدثون . ولذلك اكتفى أرسطو بأن يتحدث عما سماه « بالأخلاق » . ومن حديثه نحس أنه يقصد الشخصيات ، باعتبار أن كل شخصية تمثل نوعا من السلوك والتصرفات ، فهى حاملة أفكار وانفعالات وتصرفات ، ولذلك لم يعط أرسطو هذا العنصر الأهمية الأولى فى المسرحية ، بل أعطى تلك الأهمية للميتوس أى للقصة أو الموضوع ، وذلك بينما نرى مؤلفا حديثا مثل لايوس إيجرى فى كتابه « فن كتابة المسرحية » يعطى الشخصيات الأهمية الأولى بالنسبة للقصة ، ويدعو المؤلف المسرحى لأن يبدأ عندما يريد تأليف مسرحية بتصور شخصياتها وتحديد أبعادها الثلاثة الجسمية والنفسية والاجتماعية تحديدا دقيقا ، قائلا إن الشخصيات هى التى توجه أحداث القصة وفقا للأبعاد التى حددها لها المؤلف . ومن الأمثلة التى يضربها لتأييد رأيه مقارنة يعقدها بين روميو الانفعالى الطبع الحاد المزاج الشديد الحساسية ، وهملت الطويل التأمل والشك والتردد ، ويقول إنه لو كان هملت فى طبيعة روميو وأبعاده النفسية ، لا تخذت قصة هملت وجهة أخرى وانتهت إلى خاتمة مغايرة فى سرعة خاطفة .

ولكن رأى لايوس إيجرى يفسح المجال للمناقشة التى قد تنتهى برفضه من حيث إعطائه الأولوية لعنصر الشخصيات على عنصر القصة فى كتابة

المسرحية ، لأنه إذا كانت الشخصيات هى التى تسير أحداث القصة وفقا لأبعادها الثلاثة ، فإن أحداث القصة بدورها هى التى تحدد تلك الأبعاد وتبرزها ، ويجب أن تحددها وتبرزها ، وليس بمعقول أن يأتى المؤلف بشخصيات تحدد أبعادها من قبل القصة وقبل أن تبدأ ، بل الواجب أن تقوم أحداث القصة وتصرفات الشخصيات فى مواقفها المختلفة – بتحديد تلكَ الأبعاد ورسم الصورة العامة لكل شخصية .

وعند الحديث عن عنصر الشخصيات يشير أساتذة الأدب ونقاده عادة إلى ما يسمونه بالأبعاد الثلاثة وضرورة تحديدها حتى تكتمل صورة كل شخصية وتحدد قسماتها العامة ، على نحو ينجح فى الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة ، فتصبح شخصيات مقنعة .

والأبعاد الثلاثة للشخصية ليست منفصلة عن بعض ، بل هى فى الغالب الأعم متداخلة ومؤثرة بعضها فى بعض ، إذ تلاحظ فى الحياة اليومية مثلا مدى ما للبعد الجسمى من تأثيرعلى البعد النفسى ، فالشخصية المريضة أو المشوهة الخلقة لها نفسية غير نفسية الشخصية الصحيحة السوية ، ولها تصرفاتها المتميزة ، بل إن الظواهر الجسمية العارضة كثيرا ما يكون لها أكبر الأثر على السلوك البشرى . فالإنسان فى ساعة اعتدال مزاجه غيره فى ساعة اضطرابه . ومن هنا تأتى أهمية البعد الجسدى الذى يحدده المؤلف عادة فى الإرشادات التى يكتبها للمخرج ، سواء فى قائمة الشخصيات أو عند ظهور كل شخصية على خشبة المسرح ، وهى إرشادات يجسدها المخرج وينفذها فى أشخاص الممثلين عند اختياره لهم ، ويستعين بفن الماكياج فى إبرازها .

وللبعد النفسى أهميته الواضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات ، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الانفعالى المندفع ، والرجل الحسى غير الرجل الروحى ، والعصبى غير اللمفاوى ، وهكذا .

ولما كان للأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التى تنتمى إليها الشخصية

والمهنة التى يزاولها – لها كلها أثر كبير فى السلوك البشرى وطريقة التصرف فى المواقف والتعامل مع الغير – فإن البعد الاجتماعى له هو أيضا أهميته فى تحديد الصورة العامة للشخصية .

وهذه هى الأبعاد الثلاثة وأهمية كل منها فى تصور ورسم شخصيات المسرحية .

ولكن هل نستطيع أن نزعم أن كبار شعراء وأدباء المسرح أنفسهم قد حرصوا دائما على تحديد كل هذه الأبعاد الثلاثة ، وهل استوجبت فنون الأدب المسرحى ومذاهب الأدب والفن المتعاقبة ضرورة الاهتمام بتحديد كل من هذه الأبعاد على قدم المساواة وإعطاء كل منها نفس الأهمية ؟ .

والجواب قطعا بالنفى . فشخصيات المسرحية الأسطورية الموضوع كالمسرحيات القديمة لم يكن فيها محل مثلا للحديث عن البعد الاجتماعى لكل من شخصايها ، وبخاصة فى فن التراجيديا الذى كانت شخصياته من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأبطال الأسطوريين . وإنما كان هناك محل لتحديد هذا البعد الاجتماعى فى الأدب القديم فى فن الكوميديا وحده بحكم أنه كان لصيقا بواقع الحياة ، بل واتجه أحيانا عند أرستوفانيس نحو الهجاء الشخصى لزعيم شعبى أو فيلسوف مفكر أو طبقة اجتماعية معينة .

ولما كان المذهب الكلاسيكى قد اتخذ له هدفا رئيسيا فهم الإنسان فى ذاته والطبيعة البشرية فى جوهرها العام الموحد بين جميع البشر فى جميع عصورهم ومجتمعاتهم وبيئاتهم بحكم أنه مذهب الإنسانيات العامة – فقد كان من الطبيعى أن تركز التراجيديا الكلاسيكسة اهتمامها على البعد النفسى للشخصيات فى حين أن البعدين الآخرين لم يحظيا بنفس الاهتمام إلا فى الكوميديا المولييريه التى اتخذت النقد الأخلاقى والسلوكى هدفا لها ، حيث نرى المتحذلقات ورجل الدين والمنافق والنبيل المستهتر والبورجوازى الطامح فى النبالة بحماقة مضحكة ، وأمثال ذلك من الشخصيات التى تنتمى للطبقات والمهن والبيئات الاجتماعية المتباينة ، فى حين ظلت شخصيات

التراجيديا – كما كانت التراجيديا اليونانية القديمة – تختار من بين الشخصيات التاريخية الأسطورية المنتمية إلى طبقة الملوك والأبطال والنبلاء باعتبارها مجرد نفوس بشرية تمثل أنماطا مختلفة من الطبائع والأخلاق والسلوك .

وعندما تعددت مذاهب الأدب والفن فى القرنين التاسع عشر والعشرين كان من الطبيعى أن يركز كل مذهب على البعد الذى يوليه الأهمية الأكبر ويعتبر أكثر فاعلية فى التحكم فى السلوك والتصرفات . فالواقعية النقدية المتشائمة التى ترى فى فساد المجتمع وتكوينه ونظمه المنبع الأول والأهم للشر فى سلوك الإنسان الفردى والاجتماعى ، كان من الضرورى أن تركز اهتمامها على البعد الاجتماعى ، بينما نرى مذهبا آخر كالمذهب الطبيعى يركز اهتماما كبيرا على البعد الجسدى وطبيعة الإنسان العضوية وغرائزه ورغباته المجابة والمكبوتة ، باعتباره البعد الذى ينبع منه الشر والأنانية والانحلال . وإذا اهتم المذهبان بالأبعاد الأخرى للشخصيات فإن هذا الاهتمام يأتى فى المرتبة الثانية . وعندما ظهرت الفرويدية وتولد عنها المذهب السيريالى كان من الطبيعى ألا يهتم أنصار هذا المذهب بأى الأبعاد الثلاثة التى تحدثنا عنها ، وأن يحول اهتمامه كله إلى البعد الرابع الذى كرسوا جهدهم للكشف عن مظاهر سيطرته الخفية على السلوك البشرى وهو العقل الباطن . فالأم التى تغار من خطيبة ابنها غيرة جنسية أو شبه جنسية لا يمكن أن يغير من موقفها انتماؤها إلى طبقة اجتماعية دون أخرى ، أو انطواؤها تحت نوع من الأمزجة النفسية دون غيره ، بحكم أن العقل الباطن هو هو عند الناس مهما اختلفت أبعادهم الاجتماعية والنفسية الواعية ، وكل ما يتفاوتون فيه هو التفاوت فى القدرة أو عدم القدرة على الاستمرار فى تنحية مكبوتات العقل الباطن عن السيطرة على السلوك .

وهكذا يتضح كيف أنه وإن يكن تحديد الأبعاد الثلاثة للشخصيات ضرورة من الناحية المثالية إلا أن هذه الأبعاد لم تلق بالفعل وفى ضوء

المذاهب والأهداف المختلفة نفس الاهتمام ، بل ولم تكتسب نفس الحتمية . والحديث عن الأبعاد الثلاثة وأهمية تحديدها على نفس المستوى لا يصدق غالبا وبوجه عام إلا على نوع واحد من المسرحيات ، وهو الذى يعرف باسم مسرحيات الشخصيات والنماذج البشرية .

الصراع الدرامى

يعتبر الصراع فى المسرحية التقليدية من أهم عناصرها الفنية ، بل العنصر الذى يميزها عن غيرها من فنون الأدب ، وذلك لأن لفظة دراما الإغريقية نفسها معناها اللغوى الذى استمدت منه معناها الاصطلاحى هو الحركة . والصراع هو الذى يولدها ، ومعناه فى لغة القدماء رواد هذا الفن « أجون » أى الاصطدام أو المعركة .

والواقع أن دخول عنصر الصراع على الديثيرامب الذى تطورت عنه المسرحية هو الذى أكسبها كما قلنا طابعها الفنى المميز ، وإن تكن أطراف هذا الصراع وطبيعته قد تغيرت عبر العصور والآداب والمذاهب المختلفة .

ففى المسرحية اليونانية القديمة كان الصراع من النوع الذى نسميه الآن بالصراع الخارجى ، أى الصراع الذى يجرى بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته . ولقد تكون تلك القوة شخصية أخرى فى المسرحية ، كالصراع الذى يجرى مثلا بين « بروميثيوس » جد البشر وصانع الحضارة وبين الإله المتغطرس زيوس فى مسرحية « بروميثيوس موثقا » لأول شعراء التراجيديا الكبار من الإغريق وهو إيسيكيلوس ، وذلك عندما اقتبس بروميثيوس قبسا من نار الشمس أتى به البشر كرمز لبدء الحضارة أو رمز للمعرفة ، فثار زيوس إله الشمس والنار والضوء ضده ، وأرسل أحد أتباعه وهو هيفايستوس إله الحدادين ومعه بعض الزبانية ليصلبوا بروميثيوس على صخرة عاتية فى جبال القوقاز ، ثم أرسل له نسرا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه بالليل ، فينمو الكبد من جديد ليستأنف النسر نهشه . وظل

بروميثيوس فيما تقول الأسطورة يعانى هذا العذاب سنين طويلة حتى ظهر من سلالة البشر بطل عملاق هو هرقل ، الذى صوب للنسر من قوسه سهما أرداه قتيلا ، وبذلك خلص بروميثيوس من عذابه المقيم . وفى مسرحية « بروميثيوس موثقا » يجرى الصراع عنيفا بين كبرياء بروميثيوس الشريفة وبين ظلم زيوس وغطرسته ، حيث يرفض بروميثيوس الخضوع رغم عذابه الفظيع ، ورغم ما سمعه من نصائح الضعفاء الذين يرون من الحكمة مصانعة الظلم أو الاستسلام له .

كما أن الصراع قد يكون بين بطل التراجيديا وقوة غيبية عاتية كالقدر أو ما كان يسميه اليونان القدماء « بالأنانكيه » ، أى الجبر الكونى وقوانين الطبيعة التى لا تقهر . ولما كان الصراع يجرى فى المسرحية التى اعتبرها « أرسطو » أروع وأقوى ما كتبه شعراء اليونان القدماء ، وهى تراجيديا « أوديب ملكا » لسوفوكليس – يجرى بين البطل والقدر الظالم الذى يلاحقه ، وهى المسرحية التى يلوح أن أرسطو قد اعتمد عليها أساسا فى استخلاص المقومات الكبيرة لفن التراجيديا كله – فقد أصبح من الحقائق العامة المقررة فى تاريخ الأدب اليونانى القديم أن الصراع كان يجرى فى التراجيديا اليونانية القديمة بين بطلها والقدر ، وذلك من باب التعميم لا الاستقراء الجامع المانع .

فأسطورة اوديب التى استقى منها سوفوكليس تراجيديا « أوديب ملكا » ثم تراجيديا « أوديب فى كولونا » والاثنتان ترجمها إلى العربية الدكتور طه حسين مع مسرحيات سوفوكليس الأخرى – تقول إن القدر المنحوس قد لاحق أوديب منذ مولده كميراث عن أجداده الآثمين . فحتى قبل أن يولد تنبأت العرافة لأبيه لايوس ملك مدينة طيبة أنه سيولد له ولد يقتله ويتزوج من أمه ، ولذلك لم يكد يولد أوديب حتى دفعه لايوس إلى أحد الرعاة ليلقيه فى الجبل ، ولكن الراعى لم يفعل بل باعه لراع آخر حمله إلى ملك وملكة مدينة كورنثا ظنهما أباه وأمه ، ولكن عرافة كورنثة تنبئه هى الأخرى

بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه فيفزع من هذه النبوءة ويقرر مغادرة كورنثة حتى لا يرتكب هذا الاثم الفظيع ، ولكنه فى طريق هجرته تزاحم عربته عربة فارس آخر فيشتبك الرجلان فى القتال فيقتل أوديب الرجل الآخر الذى كان هو لايوس والده الحقيق ملك طيبة ، ثم يواصل السير حتى يلتقى على مشارف طيبة بوحش اسمه « أبو الهول » كان يقتل كل من يلقاه من أهل طيبة إذا عجز عن أن يجيب على أسئلته . وينجح أوديب فى الإجابة على ألغاز الوحش فيفقد الوحش قوته ، ويستطيع أوديب بسهولة أن يقتله ويخلص من شره أهل طيبة الذين كافئوا أوديب على جميل صنعه بتنصيبه ملكا على مدينتهم وتزويجه من أرملة الملك السابق التى كانت جوكاستا أم أوديب الحقيقية . وينجب أوديب من أمه أطفالا ، غير أن الآلهة التى لا ترضى الدنس ، ترسل على المدينة وباء يفتك بأهلها فتكا ذريعا فيفزعون ، ويستشيرون العرافة التى تجيبهم بأن الوباء لن يرتفع عن المدينة ما لم يكتشفوا رجلا دنسا يقيم فيها ويطردوه . ويضرع أهل المدينة إلى أوديب الذى يحبونه لكى يبحث عن هذا الرجل الدنس . ويأخذ أوديب فى البحث ، وتتراكم الشواهد والأدلة ضده هو نفسه ، مشيرة إلى الحقيقة التى يصارعها أوديب بكل حيلته وقوته ، ولكنها لا تزال تزداد وضوحا وتأكيدا حتى تدمغه فى النهاية فيستسلم ويفقأ عينيه تكفيرا عن اثمه الذى لا ذنب له فيه ، وحتى لا يرى أولاده ثمرة هذا الإثم . وأما أمه جوكاستا فتشنق نفسها ، ثم يهيم على وجهه فى الأرض تقوده إحدى بناته حتى يستقر فى غابة كولونا عند ضواحى أثينا ، ويموت فى تلك الغابة ، فيحمل الأثينيون رفاته إلى مدينتهم ويقيمون له فيها معبدا .

وهكذا صارع أوديب القدر بكل قوته وحياته ، ولكن القدر المنحوس ظل يلاحقه حتى تردى فى الإثم والعذاب ، لأن القدر فى اعتقاد الإغريق القدماء لا يقاوم ولا بد من أن ينفذ .

وواضح من الأسطورة التى استمد منها سوفوكليس مسرحيتين وصلتا

إلينا أن الصراع فيها خارجى يجرى بين بطلها وبين قوة غيبية أو معنوية باطشة ، كالقدر حينا والحقيقة حينا آخر ، وإن يكن أرسطو قد حدد الصراع هنا ، مستندا إلى مسرحية « أوديب ملكا » بين البطل والقدر وأصبح هذان الطرفان خاصية مميزة للصراع فى التراجيديا اليونانية القديمة ، بل ويرى كثير من أساتذة الأدب ونقاده أن هذا الصراع يعتبر أقوى صراع تضمنته مسرحية ، وأشده تأثيرا وإثارة لعاطفتى الفزع والشفقة ، وبخاصة وأن البطل لم يكن لإرادته العامدة دخل فى هذه المأساة ، بل بالعكس حاول بكل إرادته وتفكيره وضميره أن يتجنبها .

وعندما غير الكلاسيكيون فى القرن السابع عشر الميلادى محركات السلوك لعدم إيمانهم بالقدر كقوة غيبيه مسيطرة ، وأرجعوا تلك المحركات إلى الدوافع النفسية واتخذوا لهم هدفا أساسيا الكشف عن العناصر النفسية التى تتحكم فى السلوك - كان من الطبيعى أن ينقلوا الصراع من الخارج إلى الداخل أى إلى داخل نفس البطل ، وذلك بالرغم من استمدادهم لموضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان القدماء ، وبخاصة تاريخهم الأسطورى الموغل فى القدم ، بل وبالرغم من محاكاتهم لشعراء اليونان القدماء ، وتقيدهم بالأصول الدرامية التى استخلصها أرسطو من إنتاج أولئك الشعراء وصاغها فى كتابه « فن الشعر » مبادىء عامة مطلقة أو شبه مطلقة .

وبذلك تحول الصراع عند الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر الميلادى إلى صراع نفسى داخلى ، نراه فى مسرحية « السيد » للشاعر كورنى يجرى فى نفس بطلة هذه المسرحية بين الحب والواجب ، عندما اشتبك السيد خطيبها المحبوب مع أبيها فى معركة قتله فيها ، فتمزق قلب الفتاة بين حبها لخطيبها وواجبها نحو أبيها ، وأصبح هذا الصراع الداخلى هو المحرك الأساسى لأحداث المأساة كلها . وفى معظم مسرحيات الشاعر كورنى يجرى الصراع الداخلى بين العقل أو الواجب أو الضمير من جهة ، وبين العواطف من

جهة أخرى . وفى الغالب الأعم ينتصر الواجب أو العقل أو الضمير على العاطفة حتى ليعتبر كورنى من كبار الشعراء الأخلاقيين ، وذلك بينما نرى زميله الكبير فى الكلاسيكية الفرنسية الشاعر راسين يجرى الصراع النفسى الداخلى بين العواطف المتضاربة ، على نحو ما نرى فى مسرحية « أندروماك » ، مثلا حيث يجرى الصراع داخل نفس البطلة بين عاطفتين جعلهما الموقف الدرامى تتضاربان . فأندروماك فى هذه المأساة أرملة أسيرة البطل الإغريقى الذى قتل زوجها البطل هكتور فى حرب طروادة وأخذها أسيرة . ويطلب البطل اليونانى يدها فترفض وفاء لذكرى زوجها هكتور البطل ، غير أن آسرها البطل اليونانى يهددها بقتل ابنها الطفل من زوجها الأول إن لم تقبل الزواج منه . وهنا ينشأ الصراع العنيف فى داخلها بين عاطفتها نحو ابنها الطفل وعاطفتها نحو زوجها البطل الشهيد . وهكذا أجرى راسين الصراع بين عاطفتين قويتين أدخلهما فى تضارب بفضل الموقف الدرامى الذى صوره ، وهذا هو أسلوب راسين العام حيث يجرى الصراع فى الغالب الأعم داخل نفوس أبطال تراجيدياته بين العواطف المختلفة حتى عرف فى تاريخ الأدب الفرنسى عامة والدرامى خاصة بمصور العواطف .

وإذا كان الصراع قد عاد بعد انقضاء عصر الكلاسيكية فخرج من داخل النفس إلى خارجها – فإنه اتخذ هذه المرة طابعا جديدا ، وبخاصة فى المذاهب الواقعية وهو الطابع الاجتماعى ، حيث يجرى هذا النوع من الصراع بين أفراد ينتمون إلى طبقات أو طوائف اجتماعية متصارعة ، ولكل طائفة أو طبقة أخلاقها الخاصة وسلوكها المتميز .

ولما كانت الفكرة التى تظهر لا تموت أبدا بل لا بد أن ترثها الأجيال والعصور المتعاقبة – فإننا نرى جميع الأفكار والمبادىء والاتجاهات تظهر فى القرن العشرين نتيجة لتأثر أدبائه بأنواع التراث المختلفة التى انتهت إليهم ، حتى ولو فضل هذا الأديب أو ذاك بعضها على البعض الآخر .

وهذا ولقد كان من المتفق عليه تقليديا أن يكون فى طبيعة الصراع

الدرامى ما يثير انفعال المشاهدين ويحرك عواطفهم ، حتى كان أواخر القرن التاسع عشر ثم القرن العشرون من بعده ، فرأينا نوعا جديدا من الصراع يجرى بين الأفكار ، أو بين ما يسميه أديبنا المسرحى الكبير توفيق الحكيم « المطلق من المعانى » . ولقد تكون فى مثل هذا الصراع الذهنى متعة للعقول ، ولكنه لا يهز المشاعر والقلوب ، وبالتالى يفقد الأدب حرارته بتجريده من القدرة على إثارة الانفعالات العاطفية المميزة له . وهذا النوع من الصراع ، هو الذى نجده فى مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية التى سبقت الإشارة إليها .

ثم إن عنصر الصراع كغيره من العناصر الأساسية فى المسرحية قد أخذ الأدباء المعاصرون يتجاوزون عنه أحيانا كثيرة وبخاصة فى الأنواع المسرحية الجديدة ، التى تتخذ أحيانا صورة الاستعراضات أو الدراسات والاستطلاعات الدرامية لقطاع من الحياة أو ظاهرة اجتماعية أو نفسية جديدة ، مثل فن « الأوتشرك » فى الأدب السوفييتى ، المتطور عن فن تشيكوف المسرحى ، ومثل المسرح الملحمى لبرتولد بريخت ، وأخيرا مسرح اللامعقول لصمويل بيكيت ويوجين أونسكو وآداموف . وإن يكن إهمال الصراع المركز المحدد الأطراف لا بد أن تعوضه أحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها أولا وقبل كل شىء فنا حركيا ، تعتبر الأحداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء .

البناء الدرامى

وبعد أن يشعر الكاتب أنه قد توفرت لديه كل هذه العناصر الأولية الأساسية من قصة أو تجربة إلى هدف إلى شخصيات إلى صراع يستطيع أن يولد الحركة الدرامية القوية – يأخذ فى تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض ليبنى مسرحيته . وهنا يظهر العنصر الخامس البالغ الأهمية بالنسبة للمسرحية ، وهو عنصر البناء الدرامى والمبادىء التى يقوم عليها فى المسرحية التقليدية التى تحترم تلك المبادىء .

وبناء المسرحية قد تطور عدة مراحل تطورا كبيرا منذ المسرحية الإغريقية القديمة حتى المسرحية الحديثة .

وذلك لأن التراجيديا اليونانية القديمة كانت تتكون من مشاهد تمثيلية يسمى منها إبيزيدون أى حدث صغير ، وأغانى جوقة تفصل بين كل مشهد تمثيلى وآخر بمصاحبة موسيقى بسيطة وبعض حركات الرقص الإيقاعى ، حتى إذا ابتكرت المسرحية الغنائية الموسيقية فى القرن الخامس عشر الميلادى لأول مرة بمدينة فلورنسا بإيطاليا ، وهى المعروفة باسم الأوبرا إذا كانت كلها ملحنة مغناة ، والأوبريت إذا اقتصر التلحين والغناء على المواقف العاطفية – أخذ فن التمثيل يستقل بذاته تدريجيا فى عصر النهضة إلى أن أتم استقلاله عند الكلاسيكيين فى القرن السابع عشر الميلادى وإن ظلت المسرحية تكتب دائما شعرا بنوعيها التراجيدى والكوميدى . ثم ابتكر فن آخر للرقص التعبيرى على المسرح وهو فن « الباليه » وبعد حذف أغانى الجوقة من المسرحية بقيت المشاهد التمثيلية التى استقرت على خمسة فصول فى المسرحية الكلاسيكية الكبيرة ، وسمى كل جزء من هذه الأجزاء الخمسة فى اللغات الأوربية الحديثة كالفرنسية والإنجليزية Act التى كان من الواجب أن نترجمها إلى اللغة العربية بمعناها وهو « حدث » فنقول إن

المسرحية تتكون من خمسة أحداث . ولكننا بدلا من ذلك اعتمدنا لترجمتها لفظة « فصل » حينما نقول إن المسرحية مكونة من خمسة فصول . ولفظة فصل لفظة غامضة غير محددة بحيث لا تفصح عن أساس التقسيم ، فى حين أن لفظة « حدث » توحى بوضوح بهذا الأساس ، وذلك لأن التقسيم يجرى عادة على أساس بدء وانتهاء مرحلة محددة فى القصة العامة التى تقوم عليها المسرحية أى على حدث مرحلى فيها ، وهذا هو ما يجب أن يذكره مؤلفو الأدب المسرحى دائما .

والحدث أو الفصل يقسم بعد ذلك فى المسرحية الحديثة إلى ما يسمى مناظر أو مشاهد ، وأساس هذا التقسيم كما تدل المعانى اللغوية لهذين اللفظين هو تغير الرؤية تغيرا جزئيا داخل الفصل دون تغير المناظر والديكورات ، ويكون ذلك عند خروج شخصيات أساسية فى الفصل أو دخول أخرى ، وأما عندما تدخل أو تخرج شخصيات ثانوية أى من الكومبارس فلا يتغير المشهد أو المنظر ، كأن يخرج أو يدخل خادم أو خادمة لأداء مهمة من المهمات .

هذا ، ولقد حدد أو أشار أرسطو فى كتابه فن الشعر إلى عدة مبادئ يراعيها الشاعر أو الأديب عند بنائه للمسرحية ، مثل ضرورة احتفاظه بوحدة الموضوع ، وأن يجرى أحداث مسرحيته فى زمان ومكان معقولين ، وإن يكن الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر قد جعلوا من هذه الملاحظات مبدأ جامدا صلبا اقتتلوا فى سبيله وضرورة التقيد به وسموه مبدأ الوحدات الثلاثة ، وحددوا وحدة الزمان تحديدا تحكميا بأربع وعشرين ساعة ووحدة المكان بمدينة واحدة يمكن أن تنتقل الأحداث فى داخلها فى حدود وحدة الزمان المقررة ، أى الأربع وعشرين ساعة .

والمبدأ الثانى الذى ذكره أرسطو وحجره الكلاسيكيون هو المبدأ الذى سموه بمبدأ فصل الأنواع أى عدم جواز تخلل التراجيديا أية مشاهد كوميدية حتى لا تخلخل الفكاهة الانفعالات العاطفية . وقد التزمت الكلاسيكية فى

القرن السابع عشر بهذا المبدأ التزاما صارما ، حتى إذا شن الرومانسيون بزعامة فيكتور هيجو فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ثورتهم العاتية على الكلاسيكية ، ومحاكاتها للأغريق والرومان القدماء وتبعيتها لهم ، وتكبيلها الأدب عامة والدرامى خاصة بقيود ومبادئ متحجرة ، تعوق انطلاق العبقريات الخلاقة – هاجموا فيما هاجموا مبدأ فصل الأنواع ، واستندوا فى هجومهم على مسرح شكسبير الذى لم يتقيد بقواعد أرسطو ولا بقواعد الكلاسيكية الجامدة ، بل سبق ظهورها فى فرنسا ومع ذلك بلغ الذروة . ولم يحدث أن خلخلت فى تراجيدياته الكبيرة – المشاهد الفكاهية والشخصيات المرحة مثل شخصية المهرج وشخصية فولوستاف الدائم النكتة – الانفعالات العاطفية ، بل عمقتها رغم ترويحها عن المشاهد ، حتى تقيهم مضض الألم العضوى ، على نحو ما يعمق مرح حفار القبور المستهتر بالحياة إحساسنا بمأساة هملت النفسية عندما يظهر الاثنان جنبا إلى جنب فى مشهد واحد فى مسرحية هملت العاتية وسط المقابر .

ومنذ هجوم الرومانسيين وبخاصة فيكتور هيجو على مبدأ فصل الأنواع وعلى مبدأ الوحدات الثلاث فى المقدمة الطويلة التى كتبها لمسرحيته كروموبل واعتبرت إنجيل الرومانسية وإعلان الثورة العنيف على الكلاسيكية ومبادئها الجامدة – لم يعد أحد يتقيد فى التأليف المسرحى لا بالوحدات الثلاث ، ولا بمبدأ فصل الأنواع . وإن يكن أحد لم يستطع أن يتخلص من بعض الأصول البديهيه التى بدونها لا يتحقق هدف المسرحية ، مثل ضرورة الاحتفاظ بوحدة الأثر العام للمسرحية حتى لا تتضارب مشاعر السرور والضحك مع مشاعر الحزن والأسى فى الدراما مثلا . وحتى لا تأتى المشاهد الفكاهية فى غير موضعها متنافرة مع الجو السائد فى المشهد كمن يزغرد فى مأتم .

والمسرحية الكلاسيكية ، أى المسرحية التقليدية عند التزامها بتلك القواعد – كان بناؤها يتخذ شكلا محدداً ، فوحدة الموضوع اقتضت أن

يقوم بناء المسرحية على أزمة تتجمع خيوطها قبل رفع الستارة عنها ، حتى إذا رفعت تلك الستارة أخذ المؤلف يقوم فى الفصل الأول من مسرحيته بعرض خيوط تلك الأزمة وشخصياتها ، ويعرفنا بالعلاقات القائمة بين تلك الشخصيات ، على أن يقوم فى الفصول التالية بتطوير تلك الأزمة وتنميتها حتى تبلغ ذروتها ثم تبدأ بعد ذلك فى السير نحو حلها حلا تطمئن إليه نفوس المشاهدين وتراه جزاء وفاقا فنكون أمام كوميديا ، أو حلا يحزنهم ويثير فيهم الشفقة على ابطال فنكون أمام تراجيديا أى مأساة .

وتحدث أرسطو فى كتابه « فن الشعر » عن عدد مما يعرف باسم الحيل المسرحية مثل تعرف شخصية فى المسرحية على أخرى كان يجهل حقيقتها ، فيعتبر هذا التعرف مفاجأة تغير سير الأحداث أو تسرع بها ، مثل تعرف إليكترا على أخيها أورست عند قبر أبيها أجاممنون ، بعد أن كانت تظن أنه قد مات منذ سنين على أثر طرد أمها كليتمنسترا وعشيقها إيجيست له عقب تآمرهما على قتل أبيه ، فكان هذا التعارف هو بدء اشتراك إليكترا مع أخيها فى الانتقام لأبيهما من أمها وعشيقها الآثم .

ومن الحيل المسرحية الأخرى ما يعرف باسم الائتمان وذلك عندما يجرى حديث ذو دلالة خاصة غير صادقه ، بين شخصية فى المسرحية وشخصية أخرى ثم نرى الشخصية المتحدثة تخلو بشخصيه ثالثة ثانوية كوصيفة مثلا تأتمنها على سر نفسها الحقيق الذى يسمعه المشاهدون بينما تظل الشخصية الأخرى تجهله ، وبذلك يتولد موقف مزدوج بالنسبة للشخصيتين وإن يكن معلوما من المشاهدين ، بما يترتب على ذلك من مفارقات محزنة أو مضحكة .

وبعد أن تخلصت المسرحية الكلاسيكية من الأغانى التى كانت الجوقة تعلق بها على الأحداث وتستنبط عبرها وما تثيره من عواطف وانفعالات . وتتأمل مغزاها – لجأ الكلاسيكيون فى سد الفراغ الذى تركه حذفها إلى حيلة مسرحية جديدة بالغة الأهمية وهى المنولوج أو المناجاة الشخصية التى

يقف فيها ممثل بمفرده أمام المشاهدين على خشبة المسرح ليلقى هذا المونولوج أو المناجاة الفردية ، التى يتأمل فيها مأساته وأسبابها ومقدماتها القريبة والبعيدة . ولما كان مثل هذا الحديث الفردى يتعارض بطبيعته مع الفن المسرحى القائم على الحوار فإننا نرى المونولوج يختفى بعد ذلك ، وبخاصة عند أنصار المذهب الواقعى ، الذين يرون فى مثل هذه المناجاة الفردية أمام الجمهور ما يتنافى مع واقع الحياة ، ويفضلون أن تدلى الشخصية بما لديها من خواطر وأن تعبر عما تستشعره من انفعالات عن طريق الحوار مع الشخصيات الأخرى . ولذلك أصبح ظهور المونولوج فى المسرحية الحديثة بعد طغيان المذهب الواقعى على الأدب كله – شيئاً بالغ الندرة .

والمسرحية الجيدة فى مفهومها التقليدى يجب أن يقوم بناؤها على أساس محكم من السببية ، بمعنى أن يكون كل حدث فيها سببا ومقدمة للحدث الذى يليه دون أن تتدخل المصادفات أو المفاجآت المفتعلة فى تطور الأحداث ونموها .

والبناء الجيد للمسرحية التقليدية هو الذى يتخذ الشكل الهرمى ، فتبدأ المسرحية بالعرض ، أى عرض خيوط الأزمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها ، ثم تأخذ فى النمو والتطور والصعود حتى تصل إلى القمة التى تسمى فى المصطلح الأوربى Climax أى قمة الهرم ، لتأخذ بعد ذلك فى الانحدار على السفح الآخر نحو الحل الذى تنتهى إليه .

الحوار الدرامى

والحوار هو الذى يتكون منه نسيج المسرحية ، وهو الذى يعطيها قيمتها الأدبية . وبالرغم من أنه كان يكتب شعرا فى المسرح اليونانى والرومانى القديم ثم فى المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر الميلادى – إلا أنه كانت تراعى فيه طبيعته الدرامية ، وبخاصة فى المشاهد التمثيلية من المسرح القديم ، ثم فى المسرح الكلاسيكى كله . أى أنه كان ينبع من الموقف الذى لا ينبغى أن يتجاهله الشاعر أو ينساه لينطلق فى التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة ، وذلك لأن الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته ويجب أن يظل موضوعيا ، وبذلك تميز الشعر الدرامى عن الشعر الغنائى ، وإن يكن من الشاق على الشاعر بالبداهة أن ينحى دائما نفسه عن الموقف ، ولذلك كثيرا ما كان يبرز الطابع الغنائى من خلال الحوار الدرامى . كل ذلك فضلا عن أن أناشيد الجوقة كلها كانت تتخذ الطابع الغنائى ، حيث يعبر فيها الشاعر عن خواطره وأحاسيسه إزاء كل مشهد تمثيلى ، وبالرغم من أن الجوقة بعد تطورها من أيسكليوس إلى يوربيدس قد أصبحت تلعب دورا فى أحداث المسرحية وتكون شخصية موضوعية وإن تكن جماعية . ففى مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس مثلا تتكون الجوقة من شيوخ مدينة طيبة الذين يطالبون الملك أوديب بالبحث عن الشخص الدنس الموجود فى مدينتهم لتخليصها منه ، حتى يرتفع عنها الوباء ، أى أنها تلعب دوراً إيجابيا فى تطوير الحدث .

ومع ذلك فالمسرحية الإغريقية القديمة لم تكن مسرحية درامية فحسب بل كانت تسعى إلى إشباع كافة حواس النفس بجمعها بين الشعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية التى تتمثل فى الديكور والتماثيل والملابس وما إليها . ومن المؤكد أن الرجل اليونانى القديم كان يجد فى الشعر

الذى يصاغ فيه الحوار متعة جمالية وغنائية لا تقل أهمية عن متعة انفعاله بأحداث المسرحية وتطورها . ولذلك لم تكن الموسيقى تطغى على النص الشعرى فى المسرحية اليونانية القديمة على نحو ما يحدث اليوم فى فن الأوبرا ، حيث تطغى الموسيقى ويتحول النص الأدبى الذى يتغنى به إلى أنغام صوتية تضاف إلى أنغام الأوركسترا الضخم ، بحيث لا يطمح أى مشاهد إلى أن يسمع فى وضوح تفاصيل المعانى والأحاسيس التى يعبر عنها النص ، مكتفيا بأن يسمع أنغاما وأن يدرك الموقف وجوه العاطفى . وذلك بينما كانت الموسيقى التى تصاحب الغناء فى المسرحية اليونانية القديمة موسيقى بسيطة مصاحبة لا تتعدى عددا صغيرا من الآلات كالناى والقيثارة أو الربابة . وكان الغناء فيما يبدو أقرب إلى النشيد منه إلى غناء الأوبرا كما نعرفه اليوم .

ومن المؤكد أن أهمية الشعر فى المسرحية القديمة واعتباره متعة فى ذاته هو الذى جعل كلاسيكيى القرن السابع عشر الميلادى يحرصون على استبقائه كأداة للتعبير حتى بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الغناء والموسيقى . ويظهر الطابع الغنائى عند بعضهم أحياناً على نحو ما نحس عند الشاعر راسين ذى المزاج الغنائى الغلاب الذى جعل أساتذة الأدب يسمونه كما قلنا بمصور العواطف . وإن يكن شعراء الكلاسيكية قد حرصوا دائما على أن يحتفظوا لحوارهم الدرامى الشعرى بطابعه الموضوعى النابع من طبيعة المواقف وحقائقها الصادقة . وربما كان فى هذا ما يميز المسرحية الشعرية الكلاسيكية عند أمثال كورنى وراسين عن المسرحية الشعرية التى ظهرت فى أدبنا المعاصر بفضل أحمد شوقى ثم عزيز أباظة من بعده ، حيث نلاحظ طغيان الناحية الغنائية عندهما على الناحية الدرامية الموضوعية ، بل ونلتقى فى حوارهم الشعرى أحيانا كثيرة بفقرات تعتبر قصائد غنائية صافية ، مثل قصائد جبل التوباد فى مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى ، ومثل بعض القصائد التى كان عزيز أباظة قد كتبها عن ذكرياته مع المرحومة زوجته الأولى ونشرها فى الديوان الجميل الذى خصص لتلك الزوجة الحبيبة

وسماها « أنات جائرة » ثم أخذ بعض تلك القصائد ليقسم القصيدة الواحدة إلى جزئين يجرى أحدهما على لسان قيس ويجرى الجزء الآخر على لسان لبنى فى مسرحية « قيس ولبنى » على نحو ما أوضحنا بالتفصيل فى كتابنا « مسرحيات عزيز أباظة » .

وهذه القصائد الغنائية فى الغالب رائعة وجميلة فى ذاتها ، ولكنها تفسد النسق الدرامى للمسرحية وتصيب حركتها بالركود ، عندما يقف الممثل على خشبة المسرح ليلقيها لذاتها لا كوسيلة لتوليد الحركة الدرامية وتطويرها . ومن الممكن أن يختفى هذا العيب الدرامى الواضح من تلك المسرحيات لو أتيح لها من يلحنها ومن يغنيها لتقدم للجمهور كأوبرات غنائية .

وإذا كان الشعر قد ابتدأ يختفى من الأدب المسرحى العالمى تدريجيا منذ القرن الثامن عشر الميلادى ليحل محله النثر - فإن هذا الأسلوب الجديد فى التعبير الدرامى قد أخذ يزيد الطابع الدرامى الخاص بالحوار المسرحى وضوحا وتجديداً بل وضرورة ، وإن يكن الحوار النثرى له أيضاً عيوب تتربص به ، على نحو ما كانت الغنائية تتربص بالحوار الشعرى : فالحوار النثرى يمكن أن ينزلق من الدرامية المرتبطة بالموقف والمطورة للحدث إلى أسلوب آخر غير درامى بل متناف مع الدرامية ، كأسلوب الخطابة أو المناقشة الذهنية الراكدة أو الجدل العقلى العقيم . وهذه الأخطار تظهر بنوع خاص عند الكتاب الهادفين إلى فكرة أو رسالة أو مذهب أو أسلوب خاص من أساليب الحياة الاجتماعية ، على نحو ما نشاهد أحيانا كثيرة عند كاتب اشتراكى داهية مثل برناردشو .

وموضوعية الحوار الدرامى يثير مفهومها بعد ذلك خلافات ومناقشات عديدة بين النقاد ، فمنهم من يرى أن تلك الموضوعية ، وبخاصة فى الأدب الواقعى - لا تتحقق إلا إذا نطقت شخصيات المسرحية بلسان مقالها ، ومستوى إدراكها بل ولغة حياتها اليومية المختلطة بمشاعرها ، وذلك بينما ينكر البعض الآخر هذا الرأى ويرون فيه دعوة إلى السطحية العقيمة والثرثرة

الفارغة والركاكة العقلية والفنية واللغوية ، ويقولون إن الموضوعية الحقيقية بل والواقعية العميقة بما يفهمه الكتاب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب ، لا بركاكة الشخصيات – وبخاصة الشعبية منها – المحرومة من الثقافة والوعى .

وعن هذا الخلاف العميق حول مفهوم موضوعية الحوار الدرامى تتفرع أنواع أخرى من الخلاف ، لعل من أهمها بالنسبة لعالمنا العربى المعاصر حول اللغة التى يجب أن تستخدم فى الحوار المسرحى ، وذلك بحكم أن الخلاف بين لغة الحديث والحياة اليومية فى أقطارنا العربية المختلفة وبين اللغة العربية الفصحى – قد بلغ من الاتساع حدا يشبه الازدواج اللغوى .

فمن الكتاب – وبخاصة من يكتبون مسرحيات كوميدية ودرامات عصرية اجتماعية – من يرون أن اللغة العامية هى وحدها الصالحة لكتابة الحوار فى مثل هذه المسرحيات ، كما أن كتابتها بالعامية تلقى استجابة واسعة من الجمهور الذى يرى فيها عندئذ حياته الفعلية وينفعل بلغة تلك الحياة عندما يرى الفلاح مثلا يتحدث فعلا بلغة حياته الواقعية ، وتتردد فى تلك اللغة النبضات الحية التى يستجيب لها الجمهور ، بحكم أنها اللغة المناسبة المنطلقة بمشاعر أهلها الذين لا يعرفون الفصحى إلا بعقولهم ، وتضعف استجاباتهم العاطفية لها . والإحصاءات التى جمعتها الفرق التمثيلية أثناء عملها فى جمهوريتنا وفى الأقطار العربية الأخرى التى زارتها تؤيد هذا الرأى حيث كانت تحظى المسرحيات المكتوبة بعامية مصر برواد أكثر عدداً بكثير من المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، فضلا عن المسرحيات الشعرية مهما بلغ الشعر فيها من روعة وجمال .

وذلك بينما يرى فريق آخر أن كتابة المسرحيات باللغة العامية ، فيه ابتذال للأدب بل وإخراج لمثل هذه المسرحيات من حظيرة التراث الأدبى الذى يرجى له البقاء والخلود . وأن نجاح المسرحيات العامية جماهيريا لا يعنى شيئا غير المتعة الوقتية التى تموت تلك المسرحيات بانقضائها ، على نحو

ما حدث لمئات مثلها منذ أن عرف العالم العربى فن التمثيل الحديث فى سنة ١٨٤٨ حتى اليوم ، بينما لم يبدأ تراث الأدب المسرحى فى التكون فى عالمنا العربى ، إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى – فى كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوى والخالصة الفصاحة ، من أمثال أحمد شوقى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور . وهم يرون أن استخدام العامية يخرج بالحوار الدرامى إلى السطحية والثرثرة التافهة ، بينما تستطيع الفصحى وحدها وهى لغة الأديب الكاتب – أن تعبر فى عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات فى حوار أدبى متين . والأديب الذى يكتفى بالتقاط الحوار من ألسنة الشخصيات التى يلتقى بأمثالها فى الحياة ، لا يخلق أدبا ولا يكتشف عن مجهول من قيم النفس أو قيم المجتمع وأخلاقه . وقد تكون مهارته كلها عندئذ كمهارة الببغاء الذى لا عقل له ، وكأنه آلة تسجل وتردد .

وأنصار الفصحى يتقدمون بعد ذلك بحجج أخرى خارجة عن دائرة الفن ولكن لها خطرها ، مثل القول بأن الفصحى هى لغة القرآن التى يجب الحفاظ عليها حفاظا على الدين نفسه ، ومحاولة الارتفاع بلغة الحياة اليومية إلى مستواها بنشر العلم والثقافة والدراية بها وتذوقها بكافة الوسائل بما فى ذلك المسرح ، كجهاز كبير من أجهزة الثقافة . ومثل القول بأن الكتابة بالعامية تعطى المسرحية طابعا محليا بالنسبة للأقطار العربية الأخرى وتحصرها فى نطاق إقليمى ضيق بحكم اختلاف اللهجات العامية اختلافا بالغ الاتساع أحيانا بين قطر عربى وآخر ، بينما اللغة الفصحى تعتبر اللغة العربية القومية وسيلة الاتصال والتفاهم بين جميع العرب .

ولكن أنصار العامية يعودون فيردون على هاتين الحجتين الكبيرتين بقولهم إن اللهجات العامية قد كتبت بها فعلا عبر القرون أشعار وبابات أى مسرحيات شعبية ، بل وملاحم تجمع بين الشعر والنثر لا مثيل لها فى الفصحى دون أن ينال ذلك شيئا من الفصحى لغة القرآن ومعرفة العرب

بها . بل وحفظهم سور القرآن عن ظهر قلب . كما يقولون إنه ليس بصحيح أن لهجة عامية كلهجة القاهرة لا يفهمها ولا يقبل عليها إخواننا العرب فى أقطارهم المختلفة ، بل على العكس أثبتت الإحصاءات التى عادت بها فرقنا التمثيلية أن المسرحيات المكتوبة بلهجة القاهرة العامية تحظى بإقبال وتذوق واسع من إخواننا العرب غربا وشرقا أكثر مما تحظى به المسرحيات المكتوبة بالفصحى . وجميع العرب يستخفون ويستملحون إلى أبعد حد لهجة القاهرة .

وأما إذا أردنا أن نستأنس بتجارب الأمم واللغات الكبيرة الأخرى كالفرنسية والإنجليزية مثلا ، فإننا نلاحظ أن لغة الحديث فيها لا تختلف عن لغة الكتابة ذلك الاختلاف الكبير الذى حدث فى بلادنا حتى وصل إلى ما يشبه الازدواج اللغوى ، نتيجة لتفشى الجهل والأمية فى عالمنا العربى قرونا طويلة . ومع ذلك فهناك فروق لاشك فيها بين لغة الحديث الفرنسية أو الإنجليزية مثلا ولغة الثقافة أى لغة الكتابة ، بل وهناك كثير من الاصطلاحات والجمل الشعبية التى خلقتها الطبقة الشعبية عن طريق الصور والمجازات تختلف كل الاختلاف عن التعبيرات الفصيحة ، حتى لنرى اللغة الشعبية فى باريس مثلا تسمى باسم خاص غير الفرنسية وهو « أرجو » Argot وتوضع لها قواميس أى معاجم خاصة بها ، وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الإنجليزى أو « كوكنى » لندن .

وأما عن استخدام شعراء وكتاب فرنسا وانجلترا لتلك اللهجات الشعبية فنلاحظ أنهم يرفضون استخدامها كوسيلة للتعبير ، وإن كانوا يستخدمونها أحيانا كوسيلة فنية ناجحة فى تحديد أبعاد الشخصيات ، كأن يستخدموا مثلا مصطلحا شعبيا خاصا بطائفة أو قطاع اجتماعى معين كطائفة اللصوص مثلا ، وإذا بهذا المصطلح يتحول إلى ما يشبه البطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى لتلك الشخصية . ومن المؤكد أن فى لهجاتنا العامية اصطلاحات مماثلة يستطيع من يصطنعون الفصحى للتعبير فى أدبهم – أن يستخدموها لتحقيق نفس الهدف الفنى .

هذا وإذا كانت كفتا الخلاف تكادان تتعادلان بين العامية والفصحى فيما يختص بالمسرحيات الفكاهية والدرامية العصرية ، فإن كفة الفصحى راجحة بشكل واضح جدا فيما يختص بأنواع أخرى من المسرحيات كالمسرحية التاريخية والمسرحية الذهنية والمسرحية المترجمة عن لغة أجنبية ، ففى كل هذه الأنواع لا يبرز مبرر لتفضيل العامية على الفصحى .

أنواع المسرحيات

أجملنا فيما سبق الحديث عن المقومات الأساسية للمسرحية وتطور كل منها ولكن المسرحية ليست من نوع واحد ، بل هناك أنواع مختلفة ظهرت ولا تزال تظهر حتى اليوم ، كما أن هناك أنواعا اختفت وحل محلها غيرها .

وإذا كان الأدب المسرحى قد عرف منذ ظهوره عند اليونان القدماء رواده الأوائل – نوعين مختلفين من المسرحية هما التراجيديا أى المأساة والكوميديا أى الملهاة – فإن التراجيديا كفن مسرحى له مضمونه وصورته الفنية المحددة قد اختفت من التراث العالمى بانتهاء العصر الكلاسيكى ، أى بانتهاء القرن السابع عشر الميلادى . وإذا كان القرن الثامن عشر قد شهد عدة محاولات لسد الفراغ الذى تركه اختفاؤها عن طريق ابتكار أنواع جديدة من المسرحية ، مثل الكوميديا الدامعة التى كانت تكتب شعرا فى ذلك القرن ، والدراما البورجوازية التى دعا إليها الفيلسوف الفرنسى ديدرو وكتب من نوعها نثرا مسرحية « الابن الطبيعى » – فإن هذه الأنواع لم يكتب لها البقاء والاستمرار ، بل اختفت بعد قيام الثورة الفرنسية الكبرى سنة ١٧٨٩ . وفى القرن التاسع عشر سيطر المذهبان الرومانسى والواقعى على النصف الأول وأوائل النصف الثانى ، ولكن الرومانسية كمذهب للذاتية العاطفية لم تترك تراثا يعتد به فى فن موضوعى كالفن الدرامى ، بل كان تراثها الرائع الخالد فى فن الشعر الغنائى بنوع خاص ، وذلك بينما استطاعت الواقعية على العكس أن تخلف خير تراثها فى فنين موضوعيين كفن القصة

وفن المسرحية ، بل واصلت الواقعية إمداداها للفن المسرحى الجديد الذى ملأ الفراغ الذى تركه اختفاء التراجيديا ، ونعنى به ما يسمى باسم الدراما الحديثة التى أرسى قواعدها كتاب الدراما الثلاثة العمالقة فى هذا المذهب وهم إبسن النرويجى وبرناردشو وتشيكوف الروسى . والدراما الحديثة تستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية لا من حياة الآلهة والملوك والأبطال والنبلاء كما كانت تفعل التراجيديا .

أما الكوميديا أى المسرحية الفكاهية – فقد ظلت حية مستمرة كفن مسرحى كبير وإن تطور مضمونها وصورتها الفنية عبر العصور ، مما أدى إلى استخدام بعض الصفات لتمييز بعضها عن بعض . وفى وقتنا الحاضر يتحدث أساتذة الأدب ونقاده عن عدة أنواع من المسرحيات الفكاهية فهناك ما يسمى بالفارس Farce, وهى لفظة فرنسية معناها الحشو الذى يحشى به بعض أنواع الخضر ، والمقصود بها فنيا المسرحية الهزلية التى لا تستهدف شيئا غير إثارة الضحك دون أن يكون لها أى هدف اجتماعى أو أخلاقى ، ولذلك تعتمد فى إثارة الضحك على الحركة البهلوانية والنكتة اللفظية الصاخبة . وهناك ما يسمى بالفودفيل نسبة إلى مقاطعة صغيرة فى فرنسا تحمل هذا الاسم كان قد انتشر فيها هذا النوع من المسرحيات، الفكاهية الخفيفة السطحية الهدف ،وقد انتشر هذا النوع فى مسارحنا فى فترة معينة انتشارا كبيرا بفضل مسرح الريحانى ومسرح الكسار ، حيث تخصص عدد من الكتاب الذين يعرفون الفرنسية مثل أمين صدقى وبديع خيرى فى ترجمة أو اقتباس عدد كبير من هذا النوع من المسرحيات عن كاتب فرنسى كتب بل ارتجل منه عشرات وعشرات ، وهو الكاتب جورج فيدو ، وكان من أنجح تلك المقتبسات فودفيل « خلى بالك من إميلى » .

وأما فن الكوميديا الأصيل ذو الهدف النقدى الاجتماعى أو الأخلاقى أو السياسى فقد تنوع هو الآخر عبر العصور . وإذا كان قد ابتدأ عند أرستوفان بما يشبه الهجاء – فإنه لم يلبث أن تطور عند بعض لاحقيه من الرومان

واليونان مثل ميناندر وتيرانس إلى ما يعرف حتى اليوم باسم كوميديا العادات ، أى الكوميديا التى تنقد العادات واتجاهات السلوك المعينة ، وتحاول تقويمها بالضحك الذى يعتبر جزاء اجتماعيا صارما يخشاه البشر.

حتى إذا ظهر عملاق الكوميديا موليير خلق ما يعرف حتى اليوم باسم كوميديا الشخصيات وإن لم يبلغ شأوه فيها أحد حتى اليوم ، وهى الكوميديا التى تجسد نوعاً من السلوك المعيب فى شخصية بذاتها تدور حولها المسرحية كلها ، مثل شخصيات البخيل أرباجون والمتزمت السمت والداعر المستهتر دون جوان وغيرهما .

والواقع أن فن الكوميديا لم يتحجر فى قوالب جامدة كما حدث بالنسبة للتراجيديا . وربما كان السبب فى ذلك هو أن القواعد والأصول التى وضعها أرسطو للكوميديا لم تصل إلى اللاحقين كما وصلت الأصول والقواعد التى وضعها للتراجيديا فتقيدوا بها وأسرفوا فى هذا التقييد إلى حد الجمود الذى قتل التراجيديا كلها ، وإن تكن تلك القيود قد جعلت من التراجيديات الكلاسيكية روائع لا مثيل لها استمرت حية ومؤثرة حتى وقتنا الحاضر.

وفى عصرنا الحاضر شهدنا أنواعا جديدة من المسرحيات التى لا تكاد تخضع لشىء من المقومات الأساسية للمسرحية التقليدية التى تحدثنا عنها من قبل ، ومن الأنواع الجديدة ما يعرف فى الاتحاد السوفييتى باسم « الأوتشرك » وهى كلمة روسية يمكن ترجمتها بالاستطلاع الدرامى ، وهى مسرحية تقدم ريبورتاجا أو استطلاعا لظاهرة من الظواهر وآثارها فى الحياة » أو لقطاع محدد من المجتمع يدرسه الكاتب ويقدم نتيجة دراسته فى صورة درامية دون تقيد بالأصول التقليدية الصارمة للدراما . ثم ما يعرف اليوم – بفضل الكاتب الألمانى برتولد برخت – باسم المسرحية الملحمية التى يقدم فيها المؤلف للجمهور مشاهد تعتبر بمثابة حيثيات لحكم يريد أن يستصدره من هذا الجمهور فى قضية من القضايا . والتمثيل فى هذا النوع

من المسرحيات يقوم على ما يسمى بالتغريب ، أى اعتبار الممثل نفسه غريبا عن الدور الذى يؤديه غرابة المحامى عن المتهم فى القضية التى يترافع فيها ، بل ويستعين المؤلف فى هذه المسرحيات بوسائل أخرى غير التمثيل كالأشرطة السينمائية واللافتات ولوحات الشعارات .

وأخيراً ظهرت مسرحيات اللامعقول التى لا تحترم قواعد ولا أصولا درامية أو غير درامية . بل تقدم لوحة مهوشة كصورة لحقيقة الحياة ولا معقوليتها عند أنصار هذا المذهب الذى يصح أن نسميه بأحدث أنواع أمراض العصر .

وفى النهاية إذا كانت المسرحية قد ابتدأت عند اليونان القدماء مكونة من مشاهد تمثيلية تتخللها أناشيد الجوقة ثم انتهت عند الكلاسيكيين إلى خمسة فصول تمثيلية قد ينقسم كل فصل منها إلى عدة مشاهد وذلك بعد حذف أناشيد الجوقة منها – فإن المسرحية لم تلتزم دائما بهذا العدد من الفصول . ومنذ العصر الكلاسيكى نفسه نرى موليير يكتب كوميديا من فصل واحد مثل « ارتجالية فرساى » وغيرها .

والواقع أن أى مذهب أدبى فنى لم يلتزم بعدد معين من الفصول فى المسرحية . وحتى اليوم نجد مسرحيات من خمسة أو أربعة أو ثلاثة فصول فضلا عن المسرحيات ذات الفصل الواحد .

مقاييس النقد المسرحى

وبعد الحديث عن مقومات المسرحية وتطورها والأنواع المختلفة للمسرحيات التى ظهرت عبر العصور نتحدث من مقاييس النقد المسرحى ، أى عن الأسس التى يمكن الاستناد عليها فى الحكم على جودة المسرحية ونجاحها من عدمه .

وبالطبع ليس من السهل فى وقتنا الحاضر وبعد التطور الواسع الذى حدث

فى مقومات المسرحية ومصادرها وأهدافها أن يتفق النقاد اتفاقا تاما على تلك الأسس على نحو ما كانت عليه الحال فى العصر الكلاسيكى يوم اقتتل الأدباء والنقاد مثلا حول مسرحية « السيد » لكورنى – لا من حيث نجاحها أو عدم نجاحها فى ذاته ، بل من حيث احترامها أو خروجها على المبادئ شبه المقدسة التى حددها أرسطو ، حتى اضطرت الأكاديمية الفرنسية إلى أن تتدخل فى الأمر وتكون لجنة برياسة عضوها الأديب الناقد شابلان لفحص المسرحية ووضع تقرير عنها من هذه الوجهة التى دار الخلاف حولها .

ففى وقتنا الحاضر قد يفضل أديب أو ناقد مثلا للأدب المسرحى نوعا من التجارب البشرية على غيره من الأنواع ، على نحو ما رأينا توفيق الحكيم يفضل فى كتابه « أدب الحياة » ما يسميه بالأوراق الخضراء ، أى تجارب الحياة الواقعية الحية على الأوراق الصفراء ، أى التجارب الأسطورية والتاريخية القديمة ، وذلك بالرغم من أنه هو نفسه كان يولى من قبل اهتمامه الأكبر للتجارب ذات الطابع الأسطورى ليتخذ منها موضوعات للمسرحية الذهنية التى كتبها فى اعتزاز .

وذلك بينما يرى أدباء آخرون أن العبرة ليست بنوع التجربة البشرية ومصدرها ، بل العبرة بطريقة معالجة الكاتب للتجربة ، وبالمضمون الذى يصبه فيها ، والهدف الذى يضعها فى خدمته ويتخذها وسيلة لتحقيقه ، وبخاصة بعد ما رأيناه من أن الأسطورة نفسها يمكن أن توحى للأديب بمسرحية اشتراكية واقعية على نحو ما فعل برنارد شو فى مسرحية « بجماليون » ، بينما يمكن أن تحتفظ الأسطورة بطابعها الرمزى عندما يصب فيها الكاتب مضمونا ذهنيا على نحو ما فعل توفيق الحكيم نفسه فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم .

ومع ذلك فهناك منهج عام يمكن الاتفاق عليه وهو أن ننظر فى الهدف الذى قصد إليه المؤلف وقيمة هذا الهدف فى نظر الحياة من نواحيها

المختلفة ، ثم ننظر فى الوسائل التى استخدمها الكاتب لتحقيق هذا الهدف ومدى صلاحيتها ونجاحها أو فشلها فى ذلك ، أى أن ننظر فيما أراد الكاتب أن يقوله للقراء أو المشاهدين أو يوحى به أو يستثيره فيهم من انفعالات ، وكيف قال أو أوحى أو استثار ، وهل وجد الوسائل الفنية المجدية فى إبلاغ رسالته أم لم يجد ، وإن يكن نوع تلك الوسائل سيظل مثارا للخلاف ، على نحو ما حدث فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، عندما أخذ النقاد الفرنسيون يوازنون بين الأدب اليونانى الدرامى القديم مثل أدب أيسكيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، وأدب شعراء فرنسا الكلاسيكيين المعاصرين مثل كورنى وراسين ، وذهب بعضهم وعلى رأسهم الناقد الكبير بوالو إلى تفضيل القدماء ، بينما ذهب البعض الآخر وعلى رأسهم شارل بيرو إلى تفضيل المحدثين . فكان بوالو يرى أن القدماء قد وصلوا فى التراجيديا مثلا إلى درجة من الجلال لم تبلغها عند الكلاسيكيين الفرنسيين الذين نزلوا بهذا الفن من سماء جبروته إلى حقائق النفس الإنسانية الدارجة . وكان من أهم ما استند إليه فى ذلك نوع الصراع الذى كان يجرى فى التراجيديا اليونانية القديمة وما يقابله فى تراجيديا الكلاسيكيين فى عصره . فالصراع الذى كان يجرى بين البطل والآلهة ، أو بينه وبين القدر أو غيره من القوى الغيبية أو المجردة العاتية كان يبلغ من القوة والقدرة على الإثارة العاطفية ما لا يستطيع أن يبلغه الصراع الجديد بين الحب والواجب أو العقل والعاطفة أو عاطفتين متضاربتين . فذلك كان يجرى على مستوى وهذا يجرى على مستوى آخر أكثر تواضعا . ولكن شارل بيرو فى كتابه الشهير الخالد « موازنة بين القدماء والمحدثين » رد على بوالو وأنصاره بأن الشعراء المعاصرين بتقريبهم فن الدراما من الإنسان وحقائقه النفسية قد زادوه جمالا وجدوى . وأسبغوا عليه الطابع الإنسانى الصادق الذى سيضمن له الخلود . كما أوضح أن الإثارة العاطفية العنيفة لم تعد فى عصره الهدف الأول والنهائى من فن التراجيديا . بل ظهر إلى جوارها هدف آخر لا يقل نبلا وأهمية وهو تحليل النفس البشرية والكشف عن دوافع السلوك التى تصطرع فى داخلها .

وإذا تركنا الموضوع والمضمون والهدف لننظر فى الأصول الفنية الخالصة التى تبنى عليها المسرحية ، أو كانت تبنى فى صورتها الكلاسيكية – نجد أن عددا من تلك المبادىء أخذ يتساقط على طريق الزمن مثل مبدأ الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الأنواع ، ومع ذلك بقيت أصول لا يزال يرعاها كل كاتب يحترم الصورة الفنية المتميزة لهذا النوع من الأدب . ويفصل النقاد الخصائص التى يجب أن تتوفر لكل من هذه الأصول والمبادىء : فمن حيث عنصر الوحدة لا يزال النقاد يتمسكون بضرورة تماسك المسرحية مثلا وعدم تفككها أو تضارب أجزائها المختلفة أو تحولها إلى لوحات استعراضية غير مركزة على نحو يضمن فاعليتها . وكذلك الأمر فى الأصول الأخرى ، فالصراع مثلا يجب أن يكون صراعا صاعدا فى تدرج ، وذلك لأن التوقف فى الصعود يصيب المسرحية بالركود والمشاهدين بالفتور . كما أن الصراع الواثب المفتعل عما قد يبدو فيه من بعد عن صدق الحياة ، وبالتالى الصدق الفنى أيضا .

ومن النقاد بعد ذلك من يعلق أهمية أكبر على عنصر من عناصر المسرحية بالنسبة للعناصر الأخرى ، على نحو ما أشرنا إلى الاهتمام الخاص الذى يطالب لايوس إيجرى الكتاب بأن يولوه لعنصر الشخصيات . وأن يجعلوا من تصويرها وتحديد أبعادها وكدهم الأول . ونحن نرى بالفعل أن عمالقة الأدب من أمثال شكسبير وموليير وأضرابهما هم وحدهم الذين خلقوا شخصيات اكتسبت وجودا ذاتيا فى عقول البشر كنماذج بشرية . من أمثال هملت ولير وشيلوك وعطيل وهرباجون ودون جوان وغيرها . كما نلاحظ أن وجود مثل هذه الشخصيات فى أدبنا المسرحى المعاصر شىء لا نزال نفتقده بالرغم من ظهور كتاب كبار للمسرح فى عصرنا الحاضر . وربما كان أكبر ما يؤخذ على أدب توفيق الحكيم المسرحى نفسه حالات نفسية أو أنواع نموذجية من السلوك . وكل ما عرفه مسرحنا العربى من شخصيات متميزة لا يعدو شخصيتين نمطيتين ، ابتدعت واحدة منها إحدى الفرق المسرحية ،

وابتدعت الأخرى فرقة أخرى . ونعنى بهما شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص الثرى المنحل لثرائه ، التى ابتدعتها فرقة الريحانى وأملتها على مؤلفى مسرحياتها ليقوم بتمثيلها نجيب الريحانى وشخصية عم عثمان البواب بربرى مصر الوحيد الذى ابتدعته فرقة الكسار وأملته على المؤلف ككاشف لأسرار سكان العمارة وناشر لفضائحهم ومخازيهم . لكى يمثل دوره على الكسار صاحب الفرقة ومديرها .

ومن حيث نجاح المسرحية أو عدم نجاحها يميل معظم النقاد إلى اعتبار عنصر القدرة على الإثارة شرطا أساسيا لهذا النجاح سواء أكانت تلك الإثارة للضحك فى المسرحيات الفكاهية أو للانفعالات العاطفية فى الدراما . بينما ترى قلة من النقاد أن الفكر يمكن أن يولد نوعا من الإثارة الذهنية التى تكفى لنجاح هذا النوع من المسرحيات ، وإنقاذها من البرود والركود .

وضرورة الاحتفاظ للمسرحية بالقدرة على الإثارة تنجم عنها تفريعات أخرى هامة مثل ضرورة أن يكون الإنسان الحى بلحمه ودمه وأعصابه طرفا فى الصراع . وأما أن يجرى الصراع بين ما يسميه توفيق الحكيم « المطلق من المعانى » أى أن يصبح طرفاه فكرتين مجردتين تحمل كل منهما شخصية أو شخصيات رمزية وكأنها الدمى – فهذا ما يطيح قطعا بكل قدرة للمسرحية على الإثارة باعتبار أن الإنسان لا يستثار إلا عن طريق المشاركة الوجدانية لأخيه الإنسان الحقيقى الحى . وأما المعانى المجردة فقد تداعب الفكر ولكنها لا تستثيره كما لا تستثير الإحساس .

فن النقد

من الممكن القول بأن فن النقد قد نشأ منذ القدم ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى منذ أن أخذ الناس يتذوقون تلك الفنون ويتأثرون بها أنواعا من التأثر ، وإن يكن هذا الفن بحكم الضرورة لم تستقر له مناهج وأصول ومبادىء ، ولم تتحدد له وظائف إلا بعد مرور وقت طويل على ظهور فنون الأدب الأخرى ، وبعد نمو ملكة التفكير والتقعيد عند البشر . أى أن النقد قد ظهر أول الأمر فى صورة تأثرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى . ومع ذلك فهذا المنهج التأثرى لا يزال قائما حتى اليوم وسيظل قائما ما دامت مهمة الأدب والفن الدائمة النابعة من طبيعتها الذاتية هى التأثير فى الناس عن طريق ما تحمله إليهم من قيم موضوعية وقيم جمالية ، وباستطاعتنا أن نلمس هذه الحقيقة فى تاريخ الشعوب التى وصل إلينا تراثها القديم مثل اليونان والعرب ، حيث نلاحظ النقد التأثرى عندهما مصاحبا لظهور فنون الأدب الأخرى التى كانت عندئذ فنونا شعرية .

ولكنه بمضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر أخذوا يبحثون عن أصول ومبادىء عامة يفسرون بها التأثرات التى يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثرية الذاتية إلى الموضوعية ، التى أوشكت أن تحوله إلى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب عند رائد هذا النقد الموضوعى شبه العلمى وواضع أسسه : الفيلسوف اليونانى الأكبر أرسطو وبخاصة فى كتابيه (الخطابة) و (الشعر) .

وإذا كان أرسطو قد سيطر بمؤلفاته الفلسفية والعلمية على الإنسانية كلها حتى أواخر القرن السابع عشر الميلادى . وحتى انتهاء عصر الكلاسيكية فى الأدب – فإن الإنسانية قد تحررت من سيطرته بعد ذلك ، لتخلق مذاهب أدبية وفنية جديدة لها أصولها ومبادئها الخاصة . وبظهور هذه المذاهب

أخذت مناهج النقد وأصوله ووظائفه تتغير وتتنوع هى الأخرى بحيث أصبحت الإنسانية تملك فى هذا الفن اليوم تراثا ضخما لا سبيل إلى الإحاطة بتفصيلاته العديدة وتطورها ، ولذلك سنقصر محاولتنا هنا على تقديم خلاصة الحقائق الكبرى الخاصة بهذا الفن موزعة بين فصلين ، نتحدث فى أولها عن مناهج النقد المختلفة وفى ثانيهما عن وظائفه .

مناهج النقد

قلنا إن أقدم منهج للنقد ظهر فى التاريخ القديم قد كان المنهج التأثرى الذى صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة ، وبخاصة فنون الشعر . ولكن هذا المنهج كما قلنا لم يختف قط ، بل ظل قائما وضروريا حتى اليوم ، وكل ما طرأ عليه هو أنه قد أصبح يعتبر مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد ، ولكنه ليس النقد كله ولا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده ، بل يجب أن تتبعه مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثيرات التى نتلقاها عن العمل الأدبى – بأصول ومبادىء موضوعية عامة ، حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر .

فنقد عمل أدبى يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل ، أى بتعريض صفحة روحنا له وتلقى التأثرات والانطباعات التى يخلفها عليها هذا العمل الأدبى . وبالبداهة يجب أن تكون صفحة روح القارىء سليمة مستوية غير ملتوية حتى لا تلتوى ولا تتشوه التأثرات التى تنطبع عليها . ومن هنا تأتى حتمية المنهج التأثرى كخطوة أولى فى النقد . ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نتخطى هذه الخطوة الأولى إلى الخطوات الموضوعية التالية . فنحن لا نستطيع مثلا أن ندرك جمال صورة أو لوحة زيتية بقراءة وصفها فى قائمة أو كتالوج مهما بلغ هذا الوصف من دقة وقوة . وإنما نستطيع ذلك بمشاهدتنا

لها . أى بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعريضا مباشرا وتلقى تأثيراتها فينا . كما أننا لا نستطيع أن ندرك مذاق شراب ونتذوقه بتحليلنا لهذا الشراب إلى عناصره الأولية فى معمل من المعامل ، لأن أى تحليل لا يمكن أن يغنى عن التذوق المباشر حتى بفرض أننا نعرف مذاق كل عنصر من العناصر الداخلة فى تركيبه ، وذلك لأن عملية التركيب ذاتها وما تسببه من تفاعل بين العناصر يولد فى المركب خصائص جديدة غير موجودة فى عناصره الأولية على نحو ما يتكون الماء نتيجة لخلط غازى الأكسوجين والأيدروجين بنسبة خاصة ، فالماء شىء جديد له مذاقه الخاص وخصائصه المتميزة غير الموجودة بالعنصرين الغازيين اللذين يتركب منهما .

وإذن فالمنهج التأثرى الذى يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا – لا يزال قائما وضروريا وبديهيا فى كل نقد أدبى سليم . مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر والسنتى أو توزن بالجرام والدرهم .

ولقد يقال إن النقد التأثرى القائم على الذوق الفردى يفتح المجال أمام التحكم والأهواء والتضارب إلى الحد الذى قد يجعل من الأبيض أسود أو يزعم أن القبيح جميل فى نظره ، ولكن هذا لا يصح إلا إذا زعمنا أن النقد التأثرى يقوم بالعملية النقدية كلها ويكتفى بذاته . وأما عندما نقول إنه مرحلة أولى وضرورية فى عملية النقد على أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية يستطيع الغير مناقشتها – فإننا لا نرى محلا للخوف من تلك المخاطر . وذلك لأن الأهواء والأذواق المريضة والتحكمات المغرضة لايمكن أن تنجح فى تبرير ذاتها بحجج موضوعية يقبلها الغير . بل لابد أن تنفضح وتسقط وتتهاوى . عندما يصل الناقد إلى مرحلة التأثرية مكتفيا بأن يقول : هذا جميل وذاك قبيح . وهذا أسود وذاك أبيض – فإنه فى الحقيقة لا يعتبر عندئذ ناقدا على

الإطلاق ، بل يعتبر معتوها أو مستهترا لا يعبأ بما يقوله أحد ولا ينبغى أن يعبأ .

وفى تاريخ النقد العالمى يلوح أن المنهج الاعتقادى كان المنهج الثانى فى الظهور . ولعلنا نجد مثلا واضحا لذلك فى نقد الشاعر اليونانى الكوميدى أرستوفان لكبار شعراء التراجيديا من اليونان القدماء وهم أيسكيلس ويوروبيدس فى مسرحية (الضفادع) حيث تصور أن إله المسرح ديونيزوس قد هاله خلو مدينة آتينا العظيمة من شعراء كبار فى فن التراجيديا بعد موت العمالقة الثلاثة السابقين . فنزل هذا الإله إلى العالم الآخر حيث تتكون الجوقة من الضفادع التى تنقنق فى أنهار ذلك العالم ، وذلك ليوازن بين الشعراء الثلاثة ويختار أحسنهم ليعود به إلى آتينا . وفى العالم الآخر عقد أرستوفان ندوة كبيرة للموازنة بين الثلاثة ، بل واستخدم فعلا ميزاناً أخذ يزن فيه أبياتاً مختارة من تراجيديات كل منهم ، وفى النهاية جعل ديونيزوس يفضل أيسكيلوس ليعود به إلى آتينا . والدارس لأدب أرستوفان وحياته لن يغيب عنه أنه فى هذا التحكيم قد صدر عن معتقداته الدينية والاجتماعية الخاصة ، بحكم أنه كان من كبار الأثرياء المحافظين اجتماعيا والمتزمتين دينيا ، فكان من الطبيعى أن يفضل أيسكيلوس – الذى جعل من المسرح منبرا لتقديس الآلهة – على زميليه وبخاصة على يوربيدس الذى وضعه فى المؤخرة بحكم أنه الشاعر المتحرر الفكر نتيجة لتأثره بالفلسفة النامية ، وأنه قد أبعد المسرح عن الدين والآلهة ليقربه من الإنسان وواقع حياته . وفى كل هذا ما يغضب أرستوفان ويتعارض مع معتقداته .

أرستوفان قد صدر إذن فى هذا النقد المبكر عن المنهج الاعتقادى الذى تلا المنهج التأثرى تاريخيا . واليوم يهاجم كثير من الأدباء والنقاد أيضا هذا المنهج ، كما رأيناهم من قبل يهاجمون المنهج التأثرى ولكن ما وجه الصواب فى هذا الموقف ؟

الواقع أننا مادمنا نبيح للأديب أن يصدر فى أدبه عما يعتنقه من

معتقدات فإننا لا ندرى لماذا لا نترك للناقد أيضا حريته فى اعتناق ما يشاء من عقائد .

ولكن الشيء الذى نستطيع ويجب أن نطالب به الناقد هو أن يقاوم ما قد تدفعه إليه عقائده الخاصة من تشويه للعمل الأدبى المنقود وموقف كاتبه . إذ يجب عليه أولا أن يقدم صورة أمينة سليمة للعمل المنقود وكاتبه . وأن ينحى ذاته وعقائده الشخصية أثناء رسمه لهذه الصورة حتى لا يشوهها . وكما يقول الأستاذ الكبير جوستاف لانسون أستاذ الأدب الفرنسى فى المنهج الذى كتبه للنقد الأدبى وترجمناه إلى العربية : « يجب على الناقد أن يقدم لنا أولا صورة أمينة للكاتب المتحرر المفكر فولتير وأخرى مماثلة للكاتب الدينى بوسويه . على أن يناقش بعد ذلك أو يهاجم كما يشاء آراء فولتير أو آراء بوسيه . وكل ما نطلبه منه هو أن يعزل معتقداته الخاصة عن العمل الأدبى الذى ينقده حتى لا يشوهه » وأما الشيء المعيب فهو أن يطمس الناقد حقائق وقيم العمل المنقود الذى يصدر صاحبه عن معتقدات تخالف معتقداته أو تتعارض معها . لأن هذا يتعارض مع الروح العلمية السليمة . وبالرغم من أن النقد ليس علما وله مناهجه الخاصة المختلفة عن مناهج العلم الوضعى . إلا أن النقد ككل نشاط إنسانى آخر يجب أن يخضع للروح العلمية . روح الدقة والنزاهة وتحرى الحقيقة وعدم الانسياق مع الهوى .

وعلى هذا الأساس وبهذه الشروط لا يزال المنهج العقائدى فى النقد مقبولا ومعمولا به أحيانا كثيرة حتى وقتنا الحاضر عند الكثير من النقاد الراسخين .

وبظهور أرسطو وكتاباه « الخطابة » و « الشعر » ظهر المنهج الموضوعى فى النقد الذى يقوم على نظرية عامة عن الفنون وكيفية خلقها ، وعن أهداف تلك الفنون ، أى عللها الغائية ، وعلى مبادئ فنية خاصة بكل فن . واتخاذ كل ذلك أساسا للنقد ومقاييس للحكم .

فأرسطو يرجع الفنون كلها إلى محاكاة الطبيعة ويقسم تلك المحاكاة إلى ثلاثة أنواع : محاكاة للواقع أى لما هو كائن فعلا . ومحاكاة لما يمكن أن يكون ومحاكاة للمثال ، أى لما يجب أن يكون . ثم يقسم الفنون بعد ذلك تبعا للوسائل التي يستخدمها كل فن . فالموسيقى تحاكى بالرسم واللون والظل والضياء وهكذا . ولكل فن بعد ذلك أهداف . فالملحمة مثلا تشيد بالبطولات القومية ، والتراجيديا تطهر النفس البشرية ، والكوميديا تسخر من الرذائل وهكذا . ولكل فن بعد ذلك مقومات وأصول هى التى ضمنت لروائعه النجاح والخلود .

هذا ، ومن الواضح أن معرفة الأصول النقدية التى قال بها أرسطو أو غيره لا تكفى لتكوين الناقد القدير . وإلا لكفى تعلم قواعد تحرك كل قطعة من قطع الشطرنج لتكوين اللاعب الماهر ، بل لابد للناقد من الدربة الطويلة التى تعينه على إتقان فنه ، وكل ذلك فضلا عن أن كل فن أدبى لابد أن تتبقى فيه دقائق ولطائف لا تفسرها القواعد العامة ، بل تدرك بالذوق السليم والحس المرهف ، ثم يستنبط لها بعد ذلك التعليل الجزئى الخاص بها ، وإلى هذا قصد الناقد العربى الكبير الآمدى عندما قال : « إن من الأشياء أشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة » أى أشياء يدركها الناقد بحسه ويستشعرها بذوقه ، ولكنها صعبة الوصف لعدم دخولها تحت قاعدة عامة مقررة . ولعلنا نستطيع أن ندرك أهمية هذه الملاحظة وعمقها عندما نذكر الفارق الكبير بين صحة التعبير اللغوى وسلامته المتمشية مع قواعد اللغة والبلاغة وبين جمال التعبير الذى يعدو الصحة واحترام القواعد . بل قد ينبع أحيانا من مخالفتها عمدا والخروج عليها تحقيقا لأهداف جمالية أو تعبيرية خاصة .

وإذا كانت الإنسانية قد أخذت تتحلل فى آدابها ابتداء من القرن الثامن عشر الميلادى – من نظريات ومبادىء أرسطو النقدية ومن صداه عند الرومان الشاعر هوراس فى كتابه أو مطولته « فن الشعر » ثم من صداهما

معا الناقد الفرنسى الكلاسيكى بوالو فى مطولته التى تحمل نفس الاسم « فن الشعر » . بل وثارت الرومانسية فى القرن التاسع عشر الميلادى ثورة عنيفة على تلك النظريات والقواعد ، وعارضتها معارضة جذرية بهجومها على الأساس الفلسفى العام لنظرية الفنون عند أرسطو وأتباعه وهى المحاكاة ، وقولها إن الأدب ليس محاكاة ، بل خلقا وإلهاما هدفها التعبير عن الذات الإنسانية – فإن التجربة البشرية العامة قد أثبتت مع ذلك أن الفن لا يحيا بغير قيود وأصول ومبادىء ، ولا تكفى فيه الموهبة أو العبقرية الغفل والإلهام ولذلك اشتغل القرن التاسع عشر كله بالبحث عن مذاهب ومناهج للأدب والفن . وتشعبت تلك المذاهب والمناهج تشعبا لم تشهد الإنسانية مثيلا له من قبل ، حتى ليصح القول بأن القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين من بعده قد كانا عصر ظهور المذاهب والمناهج الأدبية والفنية وتنوعها تنوعا كبيرا . وبالتالى تعدد وتنوع مناهج النقد الأدبى واتساع وظائفه .

ففى القرن التاسع عشر ظهر المؤرخ الناقد الكبير هيبوليت تين الذى وجه اهتمامه نحو وظيفة التفسير والتعليل فى عملية النقد الأدبى ، وفصل منهجه فى المقدمة الطويلة التى صدر بها الكتاب الضخم الذى كتبه بالفرنسية عن (تاريخ الأدب الإنجليزى) وأوضح فيها أن تفسير خصائص الأدباء ومؤلفاتهم يمكن أن نجده فى ثلاثة عناصر هى : ١ – الجنس البشرى الذى ينتمى إليه الأديب . ٢ – والعصر الذى عاش فيه . ٣ – والبيئة التى ينتمى إليها . على نحو ما سنوضح عند الحديث عن وظائف النقد .

وفى ذلك القرن أيضا ظهر الناقد الكبير أيضا فردناند برونتيير ، الذى طبق نظرية التطور الداروينية على فنون الأدب ، بعد أن كان دارون قد طبقها على الكائنات العضوية ، وهربرت سبنسر على الأخلاق والاجتماع وقد كتب برونتيير عدة مجلدات خصص كل واحد منها لتطور فن من فنون الأدب كالشعر الغنائى والدراما والنقد وغيرها ، وأتى فى ذلك بآراء أثارت مناقشات عنيفة ، ورأى كثير من أساتذة الأدب ونقاده رفضها ، بل

ورفض مبدأ تطبيق منهج علم آخر على الأدب والفن . اللذين يجب أن يكون لهما فى النقد منهجها الخاص ، النابع من طبيعتهما المتميزة ، وذلك مثل قوله بأن الملحمة الشعرية القديمة قد تطورت عبر القرون حتى أصبحت ما يعرف فى عصره باسم القصة النثرية الواقعية ، ومثل قوله إن المواعظ والخطب الدينية ومراثى العظماء التى كان يلقيها فى القرن السابع عشر كبار الخطباء الدينين فى الكنائس مثل بوسويه وبوالوهى التى تطورت فاصبحت الشعر الغنائى الرومانسى الذى كان سائدا فى عصره ، بجامع تناول الفنين لمعان وأحاسيس واحدة أو متشابهة مثل الموت والحياة ، وموقف الإنسان من الطبيعة وعظمته وبؤسه وفنائه وما إلى ذلك . وفى نفس القرن أيضا طبق المستشرق الكبير إرنست رينان نظرية تين على دراساته فى الآداب السامية بما فيها الأدب العربى وتوسع فى فكرة الجنس البشرية فحاول أن يفسر خصائص أدبنا العربى بالخصائص التى توهمها فى الجنس السامى عامة والجنس العربى خاصة .

ومنذ أواخر ذلك القرن أخذ عدد من النقاد يعودون إلى المنهج التأثرى ويقصرون عليه نقدهم وإن كانوا قد توسعوا فى هذا المنهج فلم يتخذوه وسيلة لتقييم الأعمال الأدبية فحسب ، بل اتخذوه أيضاً وسيلة لخلق أدب خاص بهم يستوحونه من الأعمال التى ينقدونها ، وكأنهم يسجلون على هامشها ما توحى إليهم به . ولما كانوا يملكون ثقافات واسعة كما يملكون هبة الأسلوب فقد كتبوا عدة مجلدات تجمع بين النقد أى الأدب الوصفى وبين الأدب الإنشائى . وذلك مثل كبير التأثريين جيل أوميتر الذى خلف عدة مجلدات باسم « انطباعات مسرحية » ثم الناقد التأثرى الآخر إيميل فاجيه الذى خلف عدة كتب باسم « على هامش . . » فواحد « على هامش موليير » وآخر « على هامش فولتير » وهكذا .

وفى القرن التاسع عشر ، بل ومنذ نصفه الأول ظهر أكبر نقاد فرنسا بل ربما أكبر نقاد العالم سانت بيف ، الذى ركز اهتمامه فى تفسير أعمال الأدباء

على دراسة حياتهم الخاصة واستقصاء جميع تفاصيلها بما فيها تفاصيل حياتهم الحميمة حتى اتهمه الأدباء المعاصرون له بما يشبه التجسس على حياتهم الخاصة .

وكل ذلك فضلا عما كتبه الشعراء والأدباء أنفسهم فى النقد تأسيسا لمذاهب أدبية وفنية جديدة مثل ما فعل « فكتور هيجو » فى مقدمة مسرحيته « كرومويل » حيث هاجم الكلاسيكية فى عنف وفند مبادئها ودعا إلى الرومانسية ، ومثل ما فعل الكاتب القصصى الكبير « إميل زولا » فى كتابه النقدى الهام « الرواية التجريبية » الذى دعا فيه إلى المذهب الطبيعى فى فن القصة .

وبالرغم من أن فرنسا تعتبر معمل تفريخ لكل جديد من مذاهب ومناهج الأدب والنقد ، فإن بلاد أوربا الأخرى قد ظهر فيها خلال القرن التاسع عشر والعشرين هى الأخرى مذاهب ومناهج وعمالقة فى النقد من أمثال « لسنج » الألمانى الذائع الصيت ، الذى خلف ثروة قيمة فى النقد المسرحى التطبيقى بعنوان « فن الدراما فى همبورج » كما خلف أبحاثا أصيلة عميقة فى علم الجمال وفلسفته مثل بحثه المقارن فى فنى التصوير بالريشة والوصف الشعرى فى كتابة « لاوكون » ، الذى انتهى فيه إلى أن الشعر أقدر على وصف المناظر المتحركة بينما التصوير أقدر على رسم الأوضاع الثابتة » . وصاغ هذه النتيجة بقوله « إن للمصور لحظة فى المكان وأما الشاعر فله لحظات فى الزمن »

وأما القرن الذى انتهى إليه كل هذا التراث الضخم من مذاهب الأدب والنقد ومناهجها فقد تفاعل فيه كل هذا التراث وتداخل وولد اتجاهات جديدة لا حصر لها ، ومن أهمها المنهج العلمى الجامعى الأكاديمى الذى يوازن بين كافة المناهج ويأخذ من كل ما يلائمه بعد تسديده والتخلص من أخطاره . ولعلنا نجد خير توضيح لهذا المنهج الخاص بدراسة الأدب والتأريخ له فى المقال الجامع المانع الذى كتبه أستاذ الأدب الفرنسى الأكبر « جوستاف لانسون » ضمن سلسلة « مناهج البحث فى العلوم » وقد

ترجمناه إلى العربية هو والمقال الآخر الذى كتبه عالم اللغات الفرنسى العالمى « مييه » عن « منهج البحث فى اللغة » ونشرناهما معا فى « كتاب واحد » صغير بعنوان « منهج البحث فى الأدب واللغة » .

ولما كنا لا نكتب هنا كتابا عن تاريخ النقد فإننا لا نرى داعيا لمزيد من الاستقصاء بل ننتقل إلى البحث الثانى عن « وظائف النقد » .

وظائف النقد

يعرف النقد أحيانا بأنه فن تميز الأساليب ، على أن تؤخذ لفظة الأسلوب بمعناها الواسع الذى شاع فى الثقافة العالمية ، منذ أن أوضح المفكر الفرنسى بيفون فى القرن الثامن عشر الميلادى كيف أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه ، فلم يعد معنى الأسلوب قاصرا على أسلوب التعبير اللغوى ، بل يشمل أيضا أسلوب الرجل فى الحياة وموقفه منها ومن كل ما فيها بما فى ذلك القيم الجمالية ، بمعنى أن أسلوب الكاتب ينصرف أيضا إلى مزاجه الخاص من حيث أنه مفكر ساخر أو عاطفى انفعالى . أو متفائل أو متشائم ، مرهف الحاسة الجمالية أو مثلومها . وعلى هذا الأساس يعتبر تمييز الأساليب تحديدا للخصائص النفسية والاجتماعية والجمالية لكل كاتب ، فضلا عن أسلوب تعبيره اللغوى .

وبالرغم من أن التعريف السابق يشمل ضمنا عملية النقد كلها ووظائفها إلا أن من النقاد من يفضلون تعريف النقد بوظائفه تعريفا يحدد تلك الوظائف ويفصل بعضها عن بعض كوسيلة للإيضاح ، رغم تداخلها الحتمى : فيقولون إن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للأدب . وبتفاوت الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاثة يتميز ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية أو التاريخ للأدب عما نسميه بالنقد الأدبى بمعناه الفنى الضيق ، فالدراسة الأدبية والتاريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية ، بينما التقدير يركز على التقييم والتوجيه أهمية مساوية للتفسير ، وفى الغالب أهمية أكبر .

والتفسير يكون أولا للعمل المنقود فى ذاته لاستجلاء وإيضاح مصادره وأهدافه وخصائصه الفنية .

ولعلنا نجد أمثلة واضحة لأهمية هذا التفسير فى الأعمال الأدبية التى لا تسلم مضمونها العميق بسهولة للقارىء العادى ، كما أن صنعتها الفنية قد تكون محكمة إلى حد الخفاء ، بحيث يعتبر إيضاح الناقد لكل هذه الجوانب عملا أساسيًا فى مهمته . ولنضرب لذلك مثلا بمسرحية رمزية ذهنية مثل مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فالقارىء العادى قد يظن أنها مجرد صياغة درامية للمعجزة الدينية التى حدثت فى تاريخ المسيحية ويتحدث عنها القرآن الكريم فى سورة الكهف ، بينما يتبين الناقد أن المؤلف قد اتخذ من هذه القصة الدينية وسيلة لتجسيد مفهومه الخاص للحياة ، من حيث أن الحياة ليست جوهراً فى ذاته مستقلا بذاته ، بل الحياة تتكون من الروابط التى تربط الإنسان بعصره وبيئته ومحيطه ، بحيث إذا تقطعت تلك الروابط بحكم الزمن ، ذبل معنى الحياة وجوهرها فى الإنسان وأصبحت هى والموت سواء ، بل الموت أفضل منها ، وهذا هو ما حدث لأهل الكهف الثلاثة فى مسرحية الحكيم ، إذ خرجوا من كهفهم بعد سبات دام أكثر من ثلاثة قرون على أثر هروبهم من اضطهاد امبراطور روما لهم فى مدينة طرسوس بآسيا الصغرى لاعتناقهم المسيحية وتخليهم عن ديانة روما الرسمية الوثنية . ثم راح كل منهم يبحث عما كان يربطه بالحياة . فهذا الراعى يبحث عن قطيع غنمه فلا يعثر له على أثر ، وذاك يبحث عن بيته وزوجته وطفله الصغير الذى كان قد اشترى له لعبة ثم فر بها إلى الكهف وها هو يعود بها إلى طفله فلا يجد بيتا ولا زوجة ولا طفلا ، فالبيت قد تهدم وأزيل وقامت محله سوق السلاح ، والزوجة والابن قد ابتلعها الفناء منذ زمن طويل وثالثهم يبحث عن الفتاة برسكا – ابنة الإمبراطور التى كانت قد اعتنقت هى الأخرى المسيحية سرا وارتبطت به برباط حب قوى – فلا يجدها بل يجد فتاة أخرى تحمل نفس الاسم لا يلبث أن يتبين أنها ليست برسكا الفتاة

التي كان يحبها . وهكذا تأكد ثلاثتهم أن ما كان يربطهم بالحياة قد تقطع وبذلك جفت الروافد التي كانت تغذى معنى الحياة فى نفوسهم فلم يروا خيرا من أن يعودوا إلى كهفهم ليستأنفوا سباتهم كما كانوا .

وكذلك الأمر فى كثير من الأعمال الأدبية وبخاصة الرمزية منها حيث يعتبر تفسير الناقد لها مهمة أساسية كما قلنا ، حتى يعين القارئ العادى على إدراك خفاياها ومراميها القريبة والبعيدة .

بل إن تفسيرات النقاد المختلفة للأعمال الأدبية الكبيرة الرمزية منها وغير الرمزية تعتبر مشاركة قوية فى خلق تلك الأعمال أو إثرائها بمفاهيم ومعان جديدة ، حتى ليقول أحد كبار أساتذة الأدب : « إن شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة مثل ما أثرت فيها الثقافات الحديثة » وهو يعنى بذلك أن النقاد ذوى الثقافة الواسعة يستطيعون فى ضوء ثقافتهم الجديدة أن يروا فى الأعمال الأدبية القديمة معانى وتفسيرات ربما لم تخطر لمؤلفيها الأصليين على بال ، دون أن يتعسفوا فى الفهم والتفسير. فمن المؤكد أن الشخصيات الأدبية الكبيرة التى خلقها السابقون من أمثال هاملت وعطيل أو دون جوان وهرباجون وفاوست كما هى اليوم فى خيال الإنسان المعاصر وإحساسه ، ليست هى التى خلقها شكسبير وموليير ومارلو أو جيته ، بل هى تلك الصور الكبيرة المتعددة الجوانب التى ساهم فى رسمها النقاد وأساتذة الأدب المتعاقبون عبر العصور . ولنأخذ لذلك مثلا تطبيقيا شخصية هملت التى يرى فيها النقاد شخصية شاب نزلت به محنة تآمر أمه مع عشيق لها على اغتيال أبيه ، فأصيب بهزة عصبية عنيفة أخذ يرى معها أشباحا ويضطرب سلوكه وينحل عزمه ، وكأنه على حافة الجنون ، بينما يرى نقاد آخرون أنه رجل سليم العقل والأعصاب ، بل متينهما ، وإذا كان قد أصيب بالشك والتردد فيما اعتزمه من الانتقام لأبيه – فإن ذلك لم يكن لاضطراب نزل بنفسه أو لخلخلة أصيبت بها أعصابه بل لأنه كان شابا جامعيا واسع الثقافة طغى عليه التفكير والحرص على التثبت وطول الموازنة بين دوافع الإقدام ودوافع

الإحجام ، حتى شل تفكيره الطويل المستمر فى النهاية إرادته وقدرة عزمه على التنفيذ . عندما ظهرت الفرويدية والعقد النفسية التى تعمل فى العقل الباطن الذى اكتشفه فرويد وأنصاره – ظهر من النقاد من يرى فى هملت شابا أصيب بعقدة أوديب ، أى أنه كان يعشق أمه إلى الحد الذى عاق إرادته بل شلها عن الانتقام . وهذه بعض من التفسيرات التى قدمها النقاد لشخصية هملت فأضفوا بها قسمات جديدة متنوعة للصورة التى رسمها له أصلا شكسبير . ولو أننا أضفنا إلى ما ذكرناه عشرات التفسيرات الأخرى التى قدمها النقاد لنفس الشخصية لأدركنا بوضوح صدق ما قدمناه من أن هذه الشخصية وأمثالها قد ساهم النقاد فعلا فى خلق صورتها الكاملة بل صورها المختلفة التى تتراءى اليوم لعامة المثقفين من هواة الأدب والفن .

والتفسير بعد ذلك لا يقف عند التفسير الموضعى للأعمال الأدبية المختلفة بل يمتد أيضاً – وبخاصة فيما يسمى بالدراسة الأدبية وتاريخ الأدب – إلى تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التى يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى ، وأدب أديب عن أدب أديب آخر فى اللغة الواحدة . وفى مجال هذا التفسير التاريخى العام ظهرت مناهج واتجاهات عدة أشرنا إلى بعضها فى الفصل السابق الخاص بمناهج النقد ، ونعود إليها هنا بشئ من التفصيل والمناقشة .

فالناقد المؤرخ الفرنسى هيبوليت تين فى المقدمة الطويلة التى قدم بها لكتابه الضخم « من تاريخ الأدب الإنجليزى » يرجع اختلاف الآداب والأدباء كما قلنا إلى ثلاثة عناصر هى : الجنس البشرى ، والعصر ، والبيئة .

وعنده أن للجنس الأنجلو سكسونى وللجنس الجرمانى وللجنس اللاتينى خصائص نفسية متميزة انعكست فى أدب كل من هذه الأجناس على نحو ما هو واضح عندما نقارن بين أدب أنجلو سكسونى كالأدب الإنجليزى وأدب جرمانى كالأدب الألمانى وأدب لاتينى كالأدب الفرنسى ،

حيث نحس بالطبع النفعي وبالغموض فى الأدب الإنجليزى ، بينما نحس بالطابع الميتافيزيقى الأسطورى الرومانسى فى الأدب الألمانى ، والطابع الفكرى والوضوح والرشاقة فى الأدب الفرنسى .

ولقد أخذ المستشرق إرنست رينان فكرة الجنس عن هيبوليت تين ليطبقها فى دراساته للآداب السامية عامة والعربى خاصة ، وزعم مثلا أن الأدب العربى يفتقد الخيال التركيبى البناء ، ومن هنا تفقد القصيدة العربية عنصر الوحدة العضوية . كما أن هذا الأدب لم تظهر فيه الفنون التركيبية الكبيرة مثل فن المسرحية الشعرية وفن الملحمة . وزعم أن ذلك يرجع إلى طبيعة الجنس السامى الذى ينتمى إليه الجنس العربى . ولقد تكون الظواهر التى لاحظها إرنست رينان فى الأدب العربى لها بعض الصحة ، ولكن استناده إلى الجنس فى تفسيرها لم يعد يأخذ به أحد ، وذلك بعد ما ثبت علميا من أنه لا سبيل إلى تقسيم الإنسانية إلى أجناس خالصة متميزة بخصائص متوارثة حتمية ، بعد ما عرف عن الهجرات والغزاوت والاختلاطات التى تمت عبر القرون وبخاصة فى التاريخ القديم وما قبل التاريخ القديم بين أجناس البشر المختلفة ، حتى أصبح من المستحيل أن يزعم أى باحث وجود جنس خالص فى أى بقعة من بقاع الأرض . كل ذلك فضلا عن أن علماء الأجناس أنفسهم قد أقاموا تقسيماتهم للأجناس البشرية على أساس التقسيمات التى وضعها علماء اللغة ، فمن يتحدثون بلغات تفرعت عن اللغة الاتينية القديمة كالفرنسيين والإيطاليين والأسبان والبرتغال يسمون اليوم مثلا بالجنس اللاتينى . وكذلك من يتكلمون لغات تفرعت عن اللغة الجرمانية القديمة أو عن اللغة الصقلبية . أو عن مجموعة اللغات القديمة التى تعرف اليوم باسم الإندو أوربية ، أو عن المجموعة السامية أو عن المجموعة الحامية . ومن الواضح أنه ليس هناك ولم يكن هناك فى أى عصر ارتباط حتمى بين اللغة ومجموعة البشر الذين يتكلمونها .

ولذلك ربما كان عنصر البيئة الطبيعية أكثر جدوى وصدقا فى محاولة

تفسير اختلاف خصائص أدب أمة عن أدب أمة أخرى . فمن المؤكد مثلا أن الطبيعة الجبلية الباردة لابد أن تؤثر فيمن يقيمون فيها تأثيرات نفسية غير التأثيرات التى تحدثها بيئة السهول الزراعية فى أبنائها ، أو البيئة الصحراوية . ولربما كان لضباب شمال أوربا ووعورة بيئتها الطبيعية وتنوع مشاهد تلك البيئة أكبر الأثر فى تكوين المميزات التى تختص بها آداب تلك المناطق . بينما كان للصحو والإشراق ووضوح الرؤية فى بلاد جنوب أوربا كفرنسا وإيطاليا وأسبانيا أثرها القوى فى إبراز الوضوح والحرارة التى تتميز بها آداب تلك الشعوب ، كما أنه من المؤكد أن لاختلاف بيئة الأندلس الطبيعية مثلا عن بيئة المشرق العربى الصحراوية الرتيبة أثره فى اختلاف الأدب العربى ، وبخاصة الشعر العربى فى الأندلس ، عنه فى المشرق العربى . ومن المؤكد أن تنوع موسيقى الموشح الأندلسى إذا قورن برتابة القصيدة العربية كما عرفت فى صحراء العرب – إنما يرجع إلى حد كبير إلى اختلاف البيئة الطبيعية المتنوعة المشاهد من جبال إلى غابات إلى وديان وأنهار عن بيئة الصحراء الرتيبة الساكنة .

وإذا كان تأثير البيئة الطبيعية فى الأدب والفن واتخاذها أسسا فى تفسير اختلاف خصائص أدب كل أمة عن خصائص أدب الأمة أو الأمم الأخرى تلقى قبولا واسعا عند كثير من مؤرخى الأدب ودارسيه ونقاده – فإن البيئة الاجتماعية الخاصة بكل أديب تلقى معارضة شديدة عندما يستند إليها فى تفسير اتجاه هذا الأديب أو ذاك ومزاجه ، وباختصار أسلوبه الخاص ثم سر عبقريته ونبوغه أو ضعفه وخموله ، وذلك لما هو ملاحظ من أن الشخصيات الضعيفة أو العادية هى التى تخضع لبيئتها وتتأثر بها ، بينما الشخصيات القوية كثيرا ما تتمرد على تلك البيئة وتؤثر فيها بدلا من أن تتأثر بها . واللآلئ كما يقولون لا تذوب فى الأوحال . كل ذلك فضلا عما نلاحظه فى تاريخ الآداب العالمية من نشأة كتاب فى أسرة واحدة وبيئة اجتماعية واحدة بل ويكونون إخوة ، ومع ذلك يختلف كل منهم عن الآخر اختلافا

كبيرا فى الموهبة والاتجاه والأسلوب ، على نحو ما اختلف جان راسين العبقرى النابغ عن أخيه الشويعر الصغير ، وأندريه شنييه الشاعر عن أخيه الشويعر المغمور . كما أن العبرة فى النهاية ليست بالمؤثرات التى يتعرض لها هذا الأديب أو ذاك ، بل بردود الفعل التى يقابلون بها هذه المؤثرات وفقا لطبائعهم المتميزة التى قد يكون للوراثة القريبة أو البعيدة أو لغيرها أثر فى تكوينها ، ولكننا على أية حال لا نعرف لها حتى اليوم تفسيرا كاملا مقنعا ، حتى ليرى البعض مثلا أن العبقرية سر أو هبة لا سبيل إلى الكشف عن مصدرها أو سرها ، ونحن فى كل يوم نرى البؤس مثلا يقضى على هذا الرجل بينما يجعل من الآخر ثائرا عنيفا . ونتيجة لكل ذلك يؤخذ عامل البيئة البشرية فى التفسير بتحفظ وإن يكن من الواجب طبعا ألا نهمله كل الاهمال ، وبخاصة عند دراسة اختيار الأديب لموضوعات دون غيرها ، وعند البحث عن مواضع اهتمامه ومدى اتصاله بالتجارب البشرية التى يصورها ، وهنا تصبح دراسة البيئة البشرية للأديب نافعة بل وضرورية حتى بالنسبة للممتازين والقادة من الكتاب والأدباء. وأما العاديون والصغار منهم فينظر إليهم التاريخ دائما على أنهم مرآة تنعكس فيها قيم وعادات وأخلاق بيئاتهم البشرية المختلفة ، بل ويرى كثير من النقاد أنهم يستمدون من بيئاتهم أكثر مما يعطونها .

ويأتى بعد ذلك العصر كعنصر ثالث من عناصر التفسير . وتظهر أهمية هذا العنصر عندما ننظر إلى تاريخ الآداب العالمية وعصورها الكبرى ، فآداب العصور القديمة التى ظهرت فى ظل الديانات الوثنية والحضارات الزراعية تختلف عن آداب العصور الوسطى التى ظهرت فى ظل الديانات السماوية وحكم أمراء الإقطاع وتفتت الأمم ، كما تختلف عن الآداب الحديثة ، التى أخذت تظهر فى ظل التحرير الفكرى الذى أتت به النهضة الأوربية ، وظهور الأمم والقوميات الموحدة ، وبدء الاكتشافات والاختراعات الحديثة ، وأخيرا تختلف عن الآداب المعاصرة التى أخذت تظهر مع حركة التصنيع الكبرى فى أوروبا وبعد نجاح الثورات التى غيرت

تكوين المجتمعات ، وحطمت سلما للقيم لتحل محله سلما آخر . فمن المؤكد أن وسائل الإنتاج المادى والمعتقدات وتيارات الفكر ومواضعات المجتمع فى كل عصر لابد أن يكون لها تأثير عام على أدب العصر قد يتفاوت بتفاوت الكتاب والأدباء فى طبائعهم ، ولكنه لابد أن يوجد ، فلكل عصر أشعته الظاهرة والخفية التى تخترق العقول والقلوب بطريق مباشر أو غير مباشر خفى أو ظاهر ، ومن هنا تأتى أهمية دراسة العصر وطريقة تفاعل الأدب عامة معه ثم تفاعل الأدباء المختلفين منفردين معه .

ومن كل هذه التحليلات والمناقشات يتضح لنا أن هيبوليت تين إنما وضع منهجه فى التفسير على أساس كتابته لتاريخ الأدب الإنجليزى . فهو منهج مؤرخ للأدب أكثر منه منهج ناقد للأدب المعاصر له ، على نحو ما فعل سانت بيف عندما اتخذ له منهجا فى النقد يقوم على تفسير إنتاج الأديب على ضوء حياته الخاصة والتنقيب عن تفصيلات ودقائق الحياة بما فيها الناحية الحميمة ، حتى يصل به البحث إلى ما يشبه - كما قلنا - التجسس على الحياة الخاصة للأدباء المعاصرين . ودون أن نصل إلى مثل هذا الحد نستطيع أن نجد أمثلة مؤيدة فى أدبنا العربى المعاصر . فمن المؤكد مثلا أن دراسة تاريخ حياة توفيق الحكيم الخاصة هى التى تفسر لنا موقفه العدائى من المرأة فى كثير من مسرحياته الأولى ، مثل « المرأة الجديدة » و « النائبة المحترمة » و « جنسنا اللطيف » و « بجماليون » وغيرها . فبطبيعة والدته التركية الأصل الصارمة المسيطرة ، وتجربته الفاشلة مع المرأة فى باريس ، واستمراره فترة طويلة من الزمن غير متزوج هى التى تفسر لنا هذا الموقف : موقف العداوة للمرأة . كما أن نشأة أديب عربى آخر معاصر مثل محمود تيمور نشأة أرستقراطية متماسكة قد كان لها أثر فيما قد يراه البعض فى أدبه من جفاف عاطفى ، أو على الأقل تحفظ عاطفى شديد ، فمثل هذه النشأة كثيراً ما تحول بين الأديب والسخاء العاطفى وتحمله على الاعتقاد بأن فى مثل هذا السخاء العاطفى تعرية للذات وعرض لها على الغير ، فى حين يحرص بحكم نشأته على صيانة تلك اللذات ومنعها من التبذل والتعرية والعرض

على الغير ، وإن لم يعن ذلك إطلاقاً نضوب العاطفة أو جمودها أو عدم التعاطف مع أبطال قصصه ، ومسرحياته ، فهو كثيراً ما يكتفى بالإشارة دون الإفصاح وبالتلميح دون التصريح .

كل هذا مع ما سبق أن أوضحناه من أنه ليس من الضرورى أن تكون هناك علاقة مباشرة بين حياة الأديب الشخصية والتجارب التى يتخذها موضوعات لأدبه ، فليس من الضروى مثلا أن يكونُ الأديب لصا أو قاتلا أو داعرا ليصف حياة وتجارب اللصوص والقتلة والداعرين ، ودراسة تاريخ الأديب العامة والشخصية هى التى تحدد على أية حال كل ذلك ، وتفسر فى الغالب موقفه من كل نوع من التجارب البشرية التى يعرضها .

* * *

والوظيفة الثانية للنقد هى تقيم الأعمال الأدبية . وهذه الوظيفة تثير جدلا شديداً فى أسسها وطريقة تحقيقها . فمن ناحية أسس التقيم يختلف النقاد فى الأهمية التى يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل فى العمل الأدبى وذلك لأنه وإن يكن المضمون والشكل يكونان فى العمل الأدبى وحدة متماسكة وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانا كثيرة – إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما ، كضرورة من ضروريات التحليل والإيضاح . دون إهمال طبعا لما سبق أن قررناه من أن مضمون العملُ الأدبى وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار المبادىء الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة . ومن المؤكد أن تغير مضمون الأعمال الأدبية وأهدافها كان له أكبر الأثر فى تغير المبادىء الفنية واختفاء بعضها ليحل محلها غيرها ، بل اختفاء هذه المبادىء الفنية المنطقية عندما تتطلب الصورة المرسومة ذلك ، على نحو ما لاحظنا بالنسبة لمسرح اللامعقول .

ومع كل ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة

من النقاد اهتمامها الأكبر إلى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام إلى الشكل .

فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحيانا أنصار الفن يقولون إنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، وإلا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وإنما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ وهذا المنهج يستند فى النهاية إلى ما عرف منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، باسم الفن للفن ، وكان يقصد به الفن للجمال وللجمال وحده ، أى لجمال الصياغة . ولكن النشأة التاريخية لهذا المذهب وظروفها تثبت أن أصحابه لم يدعوا إليه إلا فى مجال الشعر ، عندما أخذ الرومانسيون الضعفاء المقلدون يهملون الصياغة الشعرية الجميلة ويكتفون باعتبار الشعر مجرد وسيلة للتعبير عن ذواتهم تتحقق غايته القصوى بالنجاح فى هذا التعبير بأية صياغة . ومع ذلك لم يستطع دعاة هذا المذهب وعلى رأسهم الشاعر تيوفيل جوتييه تطبيقه إلا فى نوع واحد من الشعر وهو الشعر الوصفى ، الذى يمكن أن يقتصر هدفه على جمال التصوير ، بل إن الوصف الشعرى نفسه قد لا ينحصر هدفه فى الجمال ، بل يتعداه إلى الإيحاء بالحالات النفسية التى مرت بالشاعر بأحاسيسه تلك المشاهد فيعكس عليها نفسه . على نحو ما أكد بودلير عندما قال إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلالها . وهذا المنهج الرومانسى فى الوصف ابتدعه أو أبرزه فى شعرنا العربى المعاصر الشاعر خليل مطران فى مثل قصائده « مكس الإسكندرية » « والأسد الباكى » على نحو ما أوضحنا فى كتابنا عن هذا الشاعر المجدد .

وإذن فمذهب الفن للفن أو الفن للجمال وحده لا يمكن تطبيقه إلا فى لون واحد من ألوان الوصف الشعرى ، عندما ينحى الشاعر ذاته عن الموصوف وكأنه يرسم لوحة بالقلم . ومع ذلك فقد استخدم هذا المذهب ولا

يزال يستخدم عند من يريدون أن يسقطوا عن الشاعر أو الأديب مسئوليته إزاء الإنسان وإزاء المجتمع وإزاء قضايا الحياة الكبرى ، ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك ، مع أننا لو خرجنا من ميدان الشعر الغنائى أى شعر القصائد إلى مجال فنون الأدب الأخرى الكبيرة كفن المسرحية الشعرية أو النثرية ، وفن القصة الطويلة أو القصيرة ، لا نكاد نتصور كيف يمكن أن يكون هدف الأديب فيها هو الفن للفن أو الفن للجمال وحده ، لأن مثل هذه الفنون لا يمكن أن تتحول إلى مجرد صورة جمالية ، بل لابد أن تحمل تجربة بشرية وأن تتمخض هذه التجربة عن هدف معين ، اللهم إلا أن يكون ذلك فى المسرحيات غير الرفيعة التى تسمى « بالفارس » أى المسرحية الهزلية التى تصاغ صورتها بقصد الإضحاك وحده ، أى أن الصورة فيها مكتفية بذاتها ولا تتعدى ذاتها إلى أى هدف آخر كالنقد الأخلاقى أو النقد الاجتماعى ، وهذا نوع من الفن المسرحى ضعيف القيمة ، وذلك لأننا وإن كنا لا ننكر جدوى الضحك فى الترويح عن البشر وتخفيف هموم حياتهم ، كما لا ننكر قيمة الجمال وحاجة الروح إليه – إلا أننا لا ندرى لماذا لا يسعى الأدب إلى تحقيق هدف إنسانى آخر إلى جوار الإضحاك أو الجمال ، ولماذا لا يدعوه الناقد إلى ذلك وإلا وضع عمله الأدبى عند التقييم فى مرحلة أدنى بكثير من عمل الأديب الآخر الذى يحس بمسئوليته إزاء الحياة والمجتمع ، ويلتزم بقضايا الإنسان والمجتمع ، ويبدى أو يوحى فيها برأى ، ويحقق إلى جوار الجمال أو الضحك فى عمله الأدبى – هدفا إنسانيا أو اجتماعيا ينطق بشعوره بأنه ملتزم ومدرك لمسئوليته . وهذا هو ما يقول به أنصار المضمون من النقاد والمهتمون به .

فأنصار المضمون يرون أن من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحى به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال ، ثم ينظر بعد ذلك – وفى المرتبة الثانية – فى كيف قال أو أوحى أو أثر ، وفى مدى نجاح الأصول الفنية التى اختارها واستخدمها لتحقيق هدفه ، وإن كانوا لا ينكرون قيمة

الجمال فى الصورة الكلية للعمل الأدبى وفى صور التعبير الجزئية لا باعتبار أن الجمال غاية فى ذاته فحسب ، بل وباعتباره أيضا وسيلة فنية ناجحة فى تحقيق الهدف الإنسانى وفتح العقول والقلوب والنفوس له ، حتى قال الفيلسوف أفلاطون « لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس » متخذا المرأة صورة للجمال . فالحقيقة ، التى تصاغ فى صورة قبيحة لا يسهل نفاذها إلى النفوس ، وعلى العكس من ذلك فيما لو صيغت فى صورة جميلة جمال المرأة الفاتنة .

وبسبب الاهتمام المتصاعد بالمضمون نتيجة لتغير النظرة إلى وظيفة الأدب والفن فى ضوء الفلسفات الأخلاقية والاجتماعية الجديدة كالوجودية والاشتراكية – أخذت تتغير مقاييس التقيم ، بل تركزت تلك المقاييس فى صفات يتميز بها اليوم أدب عن أدب ، فيقولون أدب وأديب ملتزم أى مقدر لمسئوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع فى عصره ، وعاطف على آمال الإنسان والمجتمع فى مزيد من التقدم والسعادة والرخاء ، كما يقولون أدب وأديب هادف ، أى يسعى فى تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أو أهداف أكثر تقدما مما أمكن الوصول إليه . فالهدف فى الاصلاح الاشتراكى ليس مجرد العلة الغائية وإلا كان تحصيل حاصل ، باعتبار أن المجانين وحدهم هم الذين يعملون دون أن يكون لعملهم أى علة غائية ، وإنما الهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمى الأبعد من الحاضر نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين . وأما الأدب الذى لا هدف له أبعد من الحاضر فهو الأدب الذى يسمى أحيانا بالأدب الصدى ، أى الأدب الذى يكتفى بتلقى أصداء الحاضر وتصويرها وتجسيدها ، بينما يسمى الأدب الهادف بالأدب القائد أى الأدب الذى يسعى إلى قيادة الإنسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر سواء أكان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو تحطيمه عند إيمان الكاتب بفساده ، أو بحث الخطى فى الشوط الذى دخل فيه الإنسان أو المجتمع عند إيمان الكاتب بسلامة اتجاه هذا الشوط وجدواه فى مزيد من السعادة والرخاء والخير .

وعن هذه الخصومة حول الموازنة بين أهمية المضمون والشكل تتفرع خصومة أخرى حول طريقة تقييم المضمون ، فيرى بعض من النقاد أو على الأصح يزعمون – تقييم العمل الأدبى مضمونا وشكلا كوحدة لا تنفصم إنما يكون من داخل العمل الأدبى ذاته وليس للناقد أن يستند فى تقييمه له على مقاييس أو مبادىء أو نظريات يأتى بها من خارج العمل الأدبى .

ومن الواضح أن هذه الدعوى ليست إلا وسيلة أخرى ملتوية لحرمان الناقد من حقه بل من واجبه فى مناقشة الأديب فى صحة أو مرض وسلامة أو انحراف وصدق أو تزوير ما يريد أن يقوله أو يوحى به أو يستثيره فى النفوس . ومن الواضح أيضا أن الناقد لا يستطيع الحكم بالصحة أو المرض والسلامة أو الانحراف والصدق أو التزوير – إلا مستندا إلى ثقافته الخاصة ونظرته الخاصة إلى الإنسان وإلى الحياة وإلى المجتمع ، أى وفقا لمقاييس لا مفر من أن يأتى بها من خارج العمل الأدبى ، وإلا فكيف يستطيع أن يحكم بالمرض على المرض ، وبالانحراف على الانحراف وبالتزوير على التزوير ، اللهم إلا أن يعود عمله فيقتصر على النظر فى الكيفية التى قال بها الأديب ما أراد قوله ، وإلى أى مدى نجح فى هذا القول ، أى إلى أى مدى نجح مثلا أن يغرى بالمرض والانحلال والتزوير ، وبذلك لا يعود ناقدا بل شريكا للأديب فى اتجاهه الفاسد . ويقول مع دعاة النقد من داخل العمل الأدبى وحده بأن هذا العمل الأدبى « هو ما هو » ثم يعتقد فى النهاية أنه بذلك قد أفتى ، مع أنه على أحسن تقدير يكون قد اكتفى بتحليل وتفسير العمل الأدبى على طبيعته متخليا عن واجبه فى تقييمه وإبراز مافيه من قيم هابطة أو صاعدة .

ونحن إذا اتفقنا على ضرورة تقييم العمل الأدبى بشقيه المضمون والشكل ، بل ضرورة إيلاء المضمون أهمية كبيرة فى عصرنا الحاضر وفلسفة حياتنا الراهنة – استطعنا أن نحدد نوع المقاييس التى يستطيع الناقد أن يعتمد عليها فى هذا التقييم .

فالناقد ينظر فى نوع التجربة التى اختارها الكاتب ، وقد يفاضل بين نوع وآخر ، ثم ينظر فى طريقة علاجه لهذه التجربة ، والمضمون الذى صبه فيها ، فمثلا قد تكون التجربة علاقة الرجل بالمرأة من الناحية الجنسية ، ومع ذلك نرى كاتبا كنجيب محفوظ يعالج هذه التجربة على نحو ينفر القارىء من قبح الانحلال الجنسى ، بينما قد يغرى به غيره من الكتاب بما يسبغونه عليه من ألوان زاهية ومتع زائفة . ومن هذه المفارقة ندرك أهمية الهدف الذى يسعى إليه الأديب وضرورة تقييم الناقد لمثل هذا الهدف وحكمه عليه أو له .

والناقد يلتقط بعد ذلك التأثرات العاطفية والجمالية والخواطر التى يطبعها العمل الأدبى على صفحة روحه أو يثيرها فى خاطره ثم يبحث فى ضوء ثقافته الفنية وخبرته التطبيقية عن الأصول والمبادىء التى يستطيع أن يفسر ويبرر بها نجاح الأديب أو فشله فى التأثير . وقد يوازن بينها وبين أصول ومبادىء يرى أنها ربما كانت أكثر جدوى وفاعلية لو استخدمها المؤلف ، وذلك وفقاً للفن الأدبى الذى اختار صورته قالبا لموضوعه . ومن البديهى أن لكل فن أدبى أصوله الخاصة وإن تكن تلك الأصول لم تتجمد قط عبر العصور بل تطورت وأحيانا تغيرت تغيراً كبيراً بتغير العصور والأهداف والمضامين ، ومع ذلك فهناك أصول ثابتة لم تتغير ولا نظنها ستتغير وإلا فقد الفن الأدبى طابعه المميز ، مثل ضرورة الموسيقى والتصوير البيانى للشعر . فبغير موسيقى يتحول الشعر إلى نثر وبغير التصوير البيانى يتحول الشعر إلى الأسلوب التقريرى المتعارض مع طبيعة الشعر وأهدافه العاطفية والجمالية ، ومثل ضرورة الحركة الدرامية فى المسرحية ، وإلا تحولت إلى جدل أو مناقشة راكدة ، ومثل أهمية عناصر السرد والوصف والحوار فى الفن القصصى والطابع المميز لكل من هذه العناصر فى هذا الفن .

وعلى أية حال فإننى أرجو أن يجد القارىء فى حديثنا عن كل فن من

فنون الأدب ومقوماته الأساسية ما يستطيع أن يعتمده كمقاييس للتقيم ، مع عدم إغفاله طبعا – أهمية الناحية التأثرية فى كل نقد ، وضرورة الجمع بين الدربة الطويلة الصادقة والثقافة الفنية الإنسانية العامة باعتبار أن الثقافة الفنية النظرية وحدها لا تكفى ، كما أن الممارسة غير المستندة إلى حصيلة ثقافية نظرية واسعة لا يمكن أن تؤتى ثمارها كاملة .

وأما الوظيفة الثالثة فهى توجيه الأدب والأدباء ، وهى بالضرورة تثير شيئا من الخلاف . فمن الأدباء من يظنون فى محاولة توجيه النقد والنقاد لهم وجهة إنسانية أو فنية معينة ، – اعتداء على حريتهم وتعويقا لانطلاق طاقاتهم . ولكن حتى على هذا الأساس ، ومع التسليم بأهمية الحرية وضرورتها لتفتق الذهن وانطلاق المواهب – فإن الحرية لا يمكن أن تصل إلى حد الاضطراب والفوضى أو الاستهتار والعبث ، فضلا عن أن الحرية بمفهومها المطلق لا يمكن أن توجد عمليا بالنسبة لإنسان يعيش فى مجتمع ، ولابد له من تقييد حريته بحريات الآخرين . بل إن لكل مجتمع وسائل حياته وفلسفتها الخاصة وحاجات أفراد هذا المجتمع وإن لها ضغطا ونداء لابد أن يستجيب له الأديب الصادق الإدراك والحس بطريق شعورى ولا شعورى معا . وكل ما يفعله النقد والنقاد عندئذ هو تنبيه الأدباء الذين لا يدركون حقائق واقعهم ولا يستجيبون لها لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافى بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم إنسانية وجمالية قد تكون صدى لهذا المجتمع كما قد تكون قيادة يستجيب لها لاستكمال دواعيها فى نفوس أفراده ، بل وضرورتها .

ثم إن الوظيفتين السابقتين للنقد والمسلم بهما من الجميع وهما التفسير والتقيم يتضمنان بالضرورة توجيها من النقد والنقاد للأدب والأدباء ، وبخاصة وظيفة التقيم التى تضع كل عمل أدبى فى مكانه من سلم القيم وبالتالى توجه نحو الرفيع وتصرف عن المسف الهابط .

ونحن إذا نظرنا فى تاريخ الآداب العالمية ومذاهب الأدب والفن التى

ظهرت عبر التاريخ – نرى أن النقاد والأدباء قد قاموا دائما بالتوجيه نحو المذاهب الجديدة ، على نحو ما وجه بوالو الناقد نحو الكلاسيكية وفيكتور هيجو الشاعر نحو الرومانسية ، ولو كونت دى ليل نحو البارناسية وتيوفيل جوتييه نحو الفن للفن وإميل زولا نحو الطبيعية ، وأندريه بريتون نحو السيريالية ، وسارتر نحو الوجودية مهما ادعى أن الوجودية تقرير واقع لا دعوة إلى مذهب ، ومكسيم جوركى وشولوخوف نحو الواقعية البناءة المتفائلة ، وقد فعل كل هؤلاء ذلك دون أن يتهمهم الأدباء المعاصرون باعتدائهم على حريتهم أو محاولة إملاء مذهب معين عليهم ما دام هؤلاء الأدباء قد احتفظوا بحريتهم الكاملة فى أن يستجيبوا لهذا التوجيه أو لا يستجيبوا .

وعلى هذا الأساس لسنا نرى حرجا على النقد والنقاد ولا اعتداء منهم على حرية الأدب والأدباء عندما يوجهون فى عصرنا الحاضر مثلا نحو الأدب الملتزم والأدب الهادف والأدب القائد ويحاربون مثلا مذاهب الهروب والانحلال مثل فلول مذهب الفن للفن أو شطط السرياليين وبخاصة فى مجال التصوير وغيره من الفنون التشكيلية ، واستخدام ذيل الحمار فى التلوين بدلا من ريشة الفنان كما قال الرئيس خوروشوف تعليقا على أحد المعارض السيريالية والتجديدية فى موسكو !

وإذا كان هناك خطر من إطلاق الحرية للناقد فى توجيه الأدب والأدباء – فإنما يأتى هذا الخطر من أن يوجه النقاد الأدب والفن وجهة تخرج بهما عن طبيعتهما كفنين جميلين خالدين لا يفنيان بفناء الملابسات ولا يتحولان إلى وثائق تاريخية صفراء بانقضاء وقتهما وذلك عندما يتحول الأدب مثلا إلى صحافة أو مجرد دعاية سياسية أو اجتماعية مباشرة مكرورة على نحو ما يحدث لما يسمى أدب الملابسات غير المستند إلى قيم إنسانية وجمالية خالدة .

فن الخطابة

- ١ -

نشأت الخطابة كفن أدبى قائم بذاته عندما كانت أهم وسيلة للاتصال بالجماهير وتوجيهها ، ولذلك اختلطت فى نشأتها الأولى عند اليونان القدماء بفنون مختلفة من القول . فما يسميه أرسطو بالريطوريقا وهى لفظة ترجمها المترجمون السريان فى العصر العباسى بلفظة الخطابة – لم تكن تعنى فن الخطابة كما تبلور فيما بعد ، وإنما كانت تعنى فن البلاغة فى القول على إطلاقه . والدليل الملموس على ذلك هو أن حديث أرسطو فى الكتاب الذى خصصه للريطوريقا إنما هو حديث عن البلاغة من حيث طبيعتها وهدفها ووسائلها المختلفة بيانية كانت أم بديعية أم داخلة فى ما سماه عبد القاهر الجرجانى باسم « المعانى » التى تقابل فى علوم اللغة الحديثة علم تراكيب الجمل من جهة وعلم الأسلوب من جهة أخرى ، كالتقديم والتأخير والخبر والإنشاء وخروج أنواع الإنشاء إلى معانى وأغراض غير أغراضها الأصلية على نحو ما يخرج الاستفهام إلى الاستنكار أو التحقير أو ما شاكل ذلك .

فعلم الريطوريقا إذن فى مفهوم أرسطو مرادف لما نسميه فى تراثنا العربى القديم بعلوم « البلاغة » وهى العلوم التى تفرعت إلى عدة علوم متخصصة كالفصاحة الخاصة بالألفاظ وأصواتها وجرسها اللغوى والموسيقى ، وعلم البيان الذى يبحث فى المجازات اللفظية والمعنوية والاستعارات والتشبيهات والكنايات والتوريات وما إلى ذلك من مباحث علم البيان المفصلة فى تراثنا القديم . ثم علم البديع الذى ظهر أولا بطريقة تلقائية عند مدرسة من الشعراء يمكن أن يعتبر جذرها ممتدا إلى أهل الصناعة الشعرية فى العصر

الجاهلى أمثال أوس بن حجر وزهير بن أبى سلمى ، وإن يكن هذا الاتجاه لم يتسع ويتخذ طابع المذهب إلا فى أواخر العصر الأموى وأوائل العصر العباسى ابتداء من الوليد بن يزيد وانتهاء إلى أبى تمام الذى جعل من المحسنات اللفظية مذهبا قائما بذاته سماه عبد الله بن المعتز فى كتاب له باسم « البديع » بمعنى « الجديد » .

فكتاب عبد الله بن المعتز المسمى « البديع » لم يستخدم هذا العنوان كاسم لعلم جديد ، بل كصفة لاتجاه جديد فى التعبير الشعرى بدليل أنه قد جمع فى هذا الكتاب خصائص لهذا الاتجاه الجديد ، اندرج بعضها بعد ذلك ضمن علم البيان بينما اندرج البعض الآخر تحت ما سيسمى بعلم البديع عند أبى هلال العسكرى صاحب « الصناعتين » أى صناعة النثر وصناعة الشعر . وأكثر من ذلك أن ابن المعتز ذكر بعض الخصائص التى تميز بها هذا الاتجاه الجديد وهى لا تدخل فى علوم اللغة ، بل تدخل فى منهج التفكير والكلام مثل ما سماه « رد الأعجاز على الصدور » . وهكذا توزعت بعد ذلك كل هذه الخصائص التى بلورها عبد الله ابن المعتز فى مبادىء نظرية – بين علوم البلاغة المختلفة عندما تكونت هذه العلوم وتحدد مجال كل علم تحديدا جامعا مانعا ، فاستقل علم البيان بالبحث فى انتقال الألفاظ والتراكيب من مكان مجالات الحس إلى مكان آخر بجامع الشبه بين المجالين ، أى أبحاث المجاز بأنواعه وتفريعاته المختلفة ، بينما ذهب الطباق والجناس وما إليها من المحسنات اللفظية إلى ما سمى بعلم البديع بعدما تحولت لفظة البديع من صفة إلى اسم ومصطلح . والواقع أن الأصول النظرية العامة لكل هذه العلوم قد حللها وفصل فيها القول أرسطو فى الكتاب الذى سماه الريطوريقا .

وهكذا نشأ مفهوم فن الخطابة مختلطا بمفهوم البلاغة ووسائلها المختلفة وذلك بتأثير حاسم من أرسطو ، وإن كان هذا المفهوم الارسطاليسى يعتبر خطوة نحو تحديد مفهوم الخطابة إذا قارنا ما قاله أرسطو بما قاله أستاذه

السابق عليه أفلاطون الذى خلط فى عدد من محاوراته ، وخاصة فى محاورته المسماة فيدروس – بين الجدل والحوار من جهة والخطابة من جهة أخرى ، وجعل هدفها معا البحث عن الحقيقة بواسطة الجدل حولها والحوار الباحث عنها ، بينما حولها أرسطو إلى فن قولى خالص بصرف النظر عن مضمون هذا الفن وهدفه ، وبذلك جعلها أرسطو فنا أكثر اتساعا وشمولا وأكثر انطباقا على ما عرفه اليونان القدماء من أنواع الخطابة المختلفة كالخطابة القضائية والخطابة السياسية وخطابة السوفسطائيين الجدلية التى كانت تزعم أن الخطيب البليغ يستطيع أن ينصر الحق كما يستطيع أن ينصر الباطل بقوة حججه أو براعته بالأقيسة والقضايا الظاهر منها والمضمر ، وذلك لإيمان هذه الطائفة السوفسطائية بأن الحقيقة ليست شيئا موضوعيا قائما بذاته ، بل هى شيء نسبى ، والإنسان هو مقياس كل شيء ، فالحق هو ما يراه كل إنسان حقا ، والباطل ما يراه باطلا ، وليس هناك حق موضوعى يتعارض مع الباطل الموضوعى ما دام الإنسان هو مقياس كل شيء .

والواقع أن هذا المفهوم السوفسطائى لم يختف قط من فن الخطابة ، حتى قال أحد الساسة الأوربيين وهو تاليران : إن فن القول لم يبتكره البشر للإفصاح عما فى أنفسهم من حقائق ، أفكارا كانت أم مشاعر – بل لإخفاء هذه الحقائق والإيهام بضدها . ولسوء الحظ سيطر هذا الفهم المغرض على فن القول السياسى ، أى على الخطب السياسية فى كثير من العصور ، بدعوى مطابقة الكلام لمقتضى الحال أو لآمال وإرهاصات الجماهير التى يوجه إليها القول .

ونحن نلاحظ من جهة أخرى أن الإنسان القديم كان أقدر على الانفعال العاطفى وأسهل قيادا للإثارة الشعورية من الإنسان الحديث . والإنسانية فى تاريخها الطويل تشبه إلى حد بعيد الفرد فى عمره ومراحل هذا العمر المختلفة ، والظاهر أن الإنسانية قد بلغت فى عصرنا الحاضر سن الشيخوخة التى لا تستجيب إلا لنداء العقل وتحكم الفكر ولا يلبث

الانفعال الخاطف أن يهدأ ليسترد العقل سيطرته على السلوك . وربما وجدنا فى هذه الظاهرة تفسيرا لتطور فن الخطابة من فن بلاغى يستهدف الإثارة العاطفية إلى حديث فكرى يخاطب العقول فى وضوح وواقعية ورغبة فى الإقناع لا الإثارة أو الإفحام وإلزام الحجة كما كان يفعل بعض القدماء أحيانا عندما يلجأون إلى الأقيسة الفاسدة مستهدفين الافحام الإقناعى والإثارة ، لا التصديق الفكرى .

- ٢ -

العقلية الجماعية أقرب إلى الانسياق العاطفى والتأثر دون التمحيص وإعمال الفكر العميق .

مهمة الخطابة كوسيلة من وسائل التأثير فى الجماهير وتوجيهها انكمشت واضمحلت كما تركت الطابع القديم بسبب وسائل الاتصال الجديدة بالجماهير « الآلية وغير الآلية » . فنى العصور القديمة وقبل اختراع الطباعة كانت الخطابة تلعب دورا خطيرا فى الجماعات ومشاكلهم وقضاياهم . ومنذ أن أخذ فن الطباعة يظهر بفضل العالم الألمانى جوتنبرج فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى أخذت الجماهير تتأثر بالكلمة المكتوبة . وفى القرن السابع عشر أخذت الصحافة تأخذ شكل النشرات المكتوبة لنشر الأخبار بين المواطنين . وفى منتصف القرن الثامن عشر استخدمت الصحافة فن الإعلان التجارى . وبفضل هذه الفكرة استطاعت الصحافة أن تنمو وتتوسع فى النشر وتصبح بفضل رخص ثمنها أداة من أدوات نشر الثقافة والإعلام فى مختلف الفنون والمعارف ، لأن ثمن الورق والطباعة لا يساوى ثمنها ، ولكن الاعلانات هى التى تغطى نفقات الطباعة وثمن الورق وخلافه . وظهرت صحافة الخبر والمجلات المتنوعة حتى أنها أصبحت تدر ربحا وفيرا (صفحة الوفيات) . وأصبح من الأيسر والأفيد مخاطبة الجماهير بالكلمة المكتوبة عن طريق الصحافة بدلا من الخطابة .

طبيعة الإنسان المعاصر الذى نما عقله جعلت منه إنسانا لا تؤثر فيه

العاطفة لفترة طويلة ، بل سرعان ما يعمل فكره وعقله ، لذا فهو محتاج إلى مخاطبته بلغة الحقائق والأرقام والإقناع العقلى .. وبالتالى تغيرت طبيعة فن الخطابة من فن إنشائى عاطفى انفعالى إلى الحديث العقلى المدعم بالحقائق والأرقام ، ويخاطب بنغمة الحديث العادى بعد أن كان يخاطب الجمهور بصوت يشبه الطبل كى يستثيره ... كل هذا قلل من شأن الخطابة وغيرمن طبيعتها ومجالها .

وبعد الصحافة اخترع العلم أجهزة أخرى كالإذاعة ، ثم أجهزة بصرية سمعية كالتليفزيون وقد حلت بالفعل محل فن الخطابة كوسيلة للاتصال المباشر بين صاحب الرأى والجمهور .

وبتغير الأهداف تغيرت الوسائل الموصلة للثقافة والرأى للجمهور ، من مخاطبة المشاعر والعواطف إلى مخاطبة العقل والتفكير فبدلا من هدف الإثارة العاطفية تغير الهدف إلى الإقناع العقلى ..

- ٣ -

وأجود ما لدينا هو الخطب القديمة ، والسبب فى ذلك هو أن الخطابة القديمة كانت تشارك الشعر فى أداء وظيفة الإثارة العاطفية للجماهير ، لذلك عندما ظهر فن الخطابة فى العصور القديمة اتخذ لغة الشعر وأسلوبه أداة للتعبير . وقد لاحظ فلاسفة الإغريق هذه الحقيقة فدرسوا أسلوب الخطابة ليجدوا فيه خصائص الأسلوب الشعرى فى مراعاة موسيقاه وتصويره البيانى ثم ارتكاز الخطابة على قيم إنسانية باقية . ولذلك ، وبالرغم من أن الخطب القديمة ألقيت فى مناسبات تاريخية معينة وكان من الممكن أن تموت – إلا أنها خلدت كجزء من التراث الأدبى كلما توفر لها شرطان :

أولها :

قوة الصياغة اللغوية لهذه النصوص وتمتع أسلوبها بنفس الخصائص

الموسيقية والبيانية التى يتمتع بها أسلوب الشعر عندما كانت الخطابة تؤدى نفس الوظيفة الشعرية وهى إثارة النفوس وحفز الهمم وتحريك الجماهير.

وثانيها :

هو أن تتضمن تلك الخطب قيما إنسانية هادفة كالحفاظ على العزة والكرامة والذود عن الوطن والغيرة على العرض أو الدعوة إلى الوئام أو المحبة بين أبناء الشعب الواحد أو الاستماتة فى القتال أو ما شابه ذلك من قيم إنسانية باقية تصلح لكل عصر ولكل بيئة ، ويستجيب لها البشر باستمرار . وباستطاعتنا أن نلاحظ توفر هذه الشروط فيما خلد من خطب وأبقى عليه الزمن حتى انتهى إلينا فى عصرنا وذلك فى جميع اللغات والآداب .

وبدون هذين الشرطين تسقط الخطب من مستوى التراث الأدبى إلى مستوى الوثائق التاريخية التى لا يرجع إليها إلا المؤرخون فى استجلاء حقائق الماضى باعتبارها شواهد ملابساته وأحداثه .

وأما الخطب التى تمتاز بجمال صياغتها وقوتها ، وتنهض على قيم إنسانية باقية فقد دخلت ضمن التراث الأدبى فى كل اللغات وبقيت حية دائمة التأثير المتجدد للأجيال المتعاقبة . ولا أدل على ذلك من أن خطبا كخطب ديموستين الإغريقى وخطب ميرابو خطيب الثورة وخطب على بن أبى طالب فى استنفار المسلمين لتأييد حقه والقضاء على الفتنة الإسلامية حول الخلافة ، واستناد تلك الخطب إلى قيم إنسانية باقيه ، وصياغتها بأسلوب فيه إيقاع الشعر ونقاء لغته وروعة تصويره البيانى – قد خلدت على الزمن ولا تزال تستخدم فى المعاهد والجامعات لا لتعليم اللغة فحسب ، بل لتربية النفوس أخلاقيا وتغذية الروح المعنوية بالقيم الإنسانية الرفيعة .

وأما فى عصرنا الحاضر فمن الملاحظ أنه قد طغى على الناس التفكير العقلى بدلا من الانفعال العاطفى بحيث لم تعد الخطب الإنسانية قادرة على أن تؤدى نفس الوظيفة التى كانت تؤديها فى القديم من حيث قدرتها على الإثارة العاطفية .

ولهذا تحولت الخطابة فى الوقت الحاضر إلى ما يشبه الحديث العام ، أو البيانات الإخبارية ولم تعد تقوم على قيم أخلاقية وإنسانية ، بل على وقائع وإحصاءات ، وكل ذلك بسبب طغيان الفلسفة المادية على الحياة المعاصرة . ولسنا نقصد بالفلسفة المادية التكالب على المادة أو إهدار القيم الإنسانية فى سبيل المادة – بل نقصد بها ذلك المنهج من التفكير الذى يتعارض مع المنهج المثالى أو الفلسفة المثالية . فالفلسفة المادية التى تسود عصرنا ترى أن الفكر الإنسانى ليس إلا أنعكاسا للواقع المادى للحياة ، وتغيير الواقع المادى للحياة هو الذى يغير عقلية الإنسان وأخلاقياته .

وترتيبا على الفلسفة المادية ظهر فى الفلسفة الاشتراكية ما يسمى اليوم بالمادية التاريخية أو ما يسمى بالمادية الجغرافية . فالمادية التاريخية هى التى ترى أنه لا سبيل إلى فهم تاريخ الإنسان وتطور العقلية البشرية عبر العصور إلا بفهم ماديات الحياة وتطور أسلوب تلك الماديات فى مراحل التاريخ المختلفة ، فتغيير وسائل الإنتاج وطرق العيش هى التى غيرت عقلية البشر من عصر إلى عصر . ومن الواضح مثلا أن عقلية الإنسان البدائى الذى كان يعيش على الرعى وينتقل من مكان إلى آخر حيث يجد ما ترعاه الماشية أو ما يمكن أن يقتنصه من حيوانات وطيور فى السماء أو دواب فى الأرض – كانت عقلية مختلفة كل الاختلاف عن عقلية الإنسان بعد أن استقر فى أماكن محدودة وترقى من الرعى والصيد إلى الزراعة وتربية الماشية . فالراعى أو الصياد أكثر ثقة بنفسه واطمئنانا إلى قدرته نتيجة لاستعداده المستمر للتنقل والرحلة بحثا عن قوته . بينما رجل الزراعة المستقر أكثر ميلا إلى الإيمان بالغيب والقدر وما تجود به الطبيعة أو ما يصنعه الطقس ،فهو يعيش تحت رحمة الظروف الموجودة ، ولذلك يميل إلى الاعتقاد بأنه مسير لا مخير وأنه رهن القدر ، ومصيره ليس بيده إلا فى حدود ضيقة . وكل ذلك فضلا عن خضوع الزراعة للقانون الذى استنبطه الاقتصادى الكبير ريكاردو وهو قانون الغلة غير المتناسبة .

إن الزارع إذا كان يحصد من فدان الأرض مقدارا يساوى خمسين جنيها سنويا مع إنفاق عشرين جنيها على هذا الفدان فإنه إذا ضاعف ما ينفقه على هذا الفدان فوصل إلى أربعين جنيها مثلا فإنه لن يحصل مقابل ذلك على غلة مضاعفة أى مائة جنيه بدلا من خمسين ، بل إنه سيأتى وقت تتوقف فيه زيادة الغلة مهما ضاعف الزارع من النفقات التى يصرفها . ومعنى ذلك هو أن الغلة الزراعية لا تتزايد نسبيا مع ما ينفقه عليها من مال ويبذل فيها من جهد لأن للأرض طاقة زراعية إنتاجية لا يمكن أن تتعداها ، وهذا هو قانون الغلة غير المتناسبة الذى يحكم الزراعة .

وبسبب إحساس الزارع بسيطرة هذا القانون على عمل الزراعة وإن لم يستطع أن يصوغه صياغة نظرية – فإنه يفقد الكثير من ثقته بنفسه ومن إيمانه بقدرته على تنمية دخله أو مضاعفته ويميل إلى التقاعس أو السلبية ، فضلا عن التواكل والإفراط فى الإيمان بالغيبيات والاستسلام للقدر والتخلى عن مسئولياته ليلقيها على القدر .

وعلى العكس من ذلك عندنا ينتقل البشر من حياة الزراعة إلى حياة الصناعة حيث يحسون بقدرتهم غير المتناهية على زيادة الإنتاج والسيطرة عليه ، بحكم أن الإنتاج الصناعى لا يخضع لقانون الغلة غير المتناسبة ، ومن السهل على الصانع أن يضاعف إنتاج مصنعه بمضاعفة عدد أنواله ، فمثلا إذا كان مصنعا للنسيج فبقدر ما ينفقه من مال يتزايد إنتاجه ، مما يعطيه مزيدا من الثقة بنفسه والاطمئنان إلى قدرته ، وبالتالى مزيدا من الاحساس بمسئولياته رغم مصيره ورغم فقره أو غناه . وليس بخاف ما فى مثل هذه المشاعر من تحرر لعقلية عامل الصناعة وإرادته وتدعيم ثقته بنفسه وتأهيله لتحمل المسئولية فى حياته ومصيره . ومن المؤكد أن تغير وسائل الحياة أو تطورها من حياة الرعى والصيد إلى حياة الاستقرار الزراعى ، ثم الحياة الصناعية – قد طورت وغيرت من عقلية الإنسان وقيمه المختلفة . وعلى هذا الأساس يقول الاشتراكيون بأن تطور وسائل الإنتاج وماهيات

الحياة وأسلوب العيش هو أصلح تفسير لتطور عقليات الشعوب وأخلاقياتها عبر القرون ، وهم يسمون هذا المنهج فى تفسير تاريخ الإنسان وتطوره بالمادية التاريخية أى البحث عن تفسير تطور العقول والأخلاق فى تطور ماديات الحياة ووسائل الإنتاج والعيش .

وأما المادية الجدلية أو المادية الديالكتيكية فالمقصود بها أيضا ذلك التفاعل الجدلى ، أى التفاعل المتبادل بين ماديات الحياة والفكر الإنسانى . فهذه المادية الجدلية ترى أن الفكر والأفكار لا تهبط من السماء أو من عالم المثل التى كان يقول بها الفيلسوف الخيالى الشاعرى أفلاطون ، بل الأفكار ما هى إلا انعكاس لواقع الحياة المادية وتطور تلك الماديات وتغيرها ، ولكنه ليس انعكاسا ميكانيكيا سلبيا ، بل هو انعكاس جدلى ديالكتيكى ، بمعنى أن الفكر البشرى وإن يكن انعكاسا لماديات الحياة – إلا أنه لا يلبث أن يبلور تلك الانعكاسات أو الانطباعات فى مبادئ وأصول فكرية عامة يردها ثانية إلى الواقع المادى للحياة . بتدعيم هذا الواقع أو تغييره أو تطويره أو حث خطاه إلى الأمام . بمعنى أن هناك تفاعلا إيجابيا بين ماديات الحياة والفكر البشرى . فمثلا يحس الأديب أن تغيير ماديات الحياة والانتقاص من قيمة رأس المال كعنصر إنتاجى فى الحياة الاقتصادية وتدعيم عنصر العمل واعتباره العنصر الأول فى الإنتاج بينما رأس المال فى ذاته عقيم – قد أدى إلى حمل فتاة من أسرة كبيرة إلى قبول الزواج من عامل منتج ، فيتلقى الأديب هذا الانطباع أو الانعكاس من حادثة مادية لاحظها من حوله ليبلور هذا الانعكاس فى مبدأ عام يفيد أن معنى التكافؤ فى الزواج قد تغير فى المجتمع الاشتراكى ، فلم يعد قائما على الحسب أو على النسب ، بل اصبح قائما على الشخصية البشرية وقدرتها على الإنتاج والعمل . ولذلك يساهم فى تعميق المفهوم الجديد للتكافؤ الشرعى للزواج ، لا ذلك المفهوم القديم الذى حمل فى أوائل هذا القرن أسرة السادات على أن تقيم دعوى تفريق بين الشيخ على يوسف وابنتهم بحكم عدم التكافؤ فى الحسب والغنى بين الأسرتين .

الكلمة المقروءة (فى صحيفة) والكلمة المسموعة (الإذاعة) والصورة المرئية (المسرح – السينما – التليفزيون) كل هذه الأجهزة تكاد تقضى على فن الخطابة الذى كان فى القديم أهم وسيلة لمخاطبة الجماهير وتوجيهها والتأثير فيها . بينما أخذت تحل هذه الأجهزة الحضارية محل فن الخطابة الذى كان مسيطرا فى القرون السابقة . وحتى الآن يرجح علماء النفس والاجتماع أن الكلمة المكتوبة لا تزال أكثر الوسائل تأثيرا فى الناس وهذا يتمشى مع الاعتقاد القديم الذى كان يؤمن بأن للكلمة المكتوبة سحرا خاصا على النفوس .

ومن الواضح أن قوة الكلمة تزداد فى الوقت الحاضر نتيجة ليقظة الفكر البشرى وسيطرته ، باعتبار أن الفكر ينمو مع نمو الحضارة ويتغلب على العاطفة . والفكر لا يتحول إلى قوة مسيطرة على السلوك إلا إذا تمخض عن فهم واقتناع عقلى . ومن الواضح أن الكلمة المكتوبة هى التى يستطيع الإنسان أن يتمهل عندها ويتأملها حتى يصل إلى فهمها فهما سليما يتخذه أساساً للاقتناع أو للرفض وذلك بينما الكلمة التى يسمعها الإنسان من المذياع تمر سريعا ولا يستطيع الإنسان أن يوقف تدفقها ليتأملها ويسبر أغوارها ويصل إلى فهمها الفهم السليم كأساس للاقتناع أو للرفض ، وهى لذلك كالطلقة الطائشة – قد تصيب وقد تخطئ هدفها .

وعلى هذا الأساس تنظر الدول إلى الصحافة على أنها جهاز جماهيرى أقوى وأنجح فاعلية من المذياع وبخاصة إذا استطاعت الكلمة المكتوبة أن تصل إلى جميع المواطنين – إذا لم يكن المجتمع لا يزال يعانى من الأمية الأبجدية ، ثم الأمية العقلية التى لا تقل خطورة عن الأمية الأبجدية ، بل تفوقها . فمن الملاحظ مثلا أن التعليم الابتدائى فى بلادنا لا يزال ينظر إليه

كعملية « فك الخط » أى القدرة على القراءة الآلية دون محاولة للفهم . وهذا مفهوم خاطئ لمعنى محو الأمية ، فليس محو الأمية مجرد تعليم القراءة والكتابة كغاية فى ذاتها ، بل كوسيلة للفهم وتحصيل المعرفة . بل إن عملية القراءة فى العالم المتقدم حضاريا وثقافيا لم يعد المقصود منها هو مجرد تحصيل المعرفة ، بل تمرين الفكر على الفهم والمناقشة والاستيعاب ، ولهذا يتخذ أساتذة التربية فى العالم المتحضر قدرة الكتاب على إثارة التفكير دليلا على جودته أو عدمه . فالكتاب الجيد هو الذى نحس بأنه وسيلة للتفكير ولتحريك العقل لمناقشة ما يحمله هذا الكتاب لا لمجرد ازدراده .

على هذا الأساس يعتبر الكتاب جيدا إذا دفع إلى التفكير وإثارة العقل ، فليس الكتاب الجيد هو الذى يحمل الكتلة الكبيرة من المعلومات المسلم بها فحسب . وهذه حقيقة واضحة بالنسبة لمهمة التعليم كلها . فكثير من الدراسات والمواد التى تدرس فى التعليم العام لا تبقى فى نفس المواطن بعد قضاء مرحلة التعليم وقد ينساها كلها أو ينسى معظمها ، ولكن هذا ليس معناه أن دراساتها لم تؤت ثمارها . فالهدف من هذه الدراسة هو تحريك ملكات النفس وتدريبها على الفهم والمناقشة والبحث عن اقتناع .

ومن الممكن أن نوضح هذه الحقيقة بمقارنة الدراسات النظرية المقصود منها تدريب الأجسام بالألعاب الرياضية التى يختزنها الجسم ونعتبر أنها قد حققت هدفها بإكساب الجسم القوة على العمل والحركة . أى أن الهدف الحقيقى من التعليم هو تنمية الذكاء وتدريبه .

ولفظة الذكاء تحمل معنيين مختلفين :

أولها :

الذكاء العملى الذى يعرفه المفكرون بأنه القدرة على ملابسة الواقع والتكيف معه . فالرجل المتمتع بالذكاء العملى هو الذى يعرف كيف يتكيف مع الواقع ويلابسه بطول المران والخبرة واتساع الحيلة .

ثانيها :

الذكاء النظرى ، أى الذكاء الفلسفى الفكرى الذى يعرفه المفكرون بأنه القدرة على حل المشاكل التى تعرض للإنسان لأول مرة ، أى حل المشكلة الجديدة بحل مبتكر يلائم طبيعتها . وهذا الذكاء نظرى باعتبار أنه حل غير مسبوق بمشكلة لم تعرض للفرد من قبل حتى تعى ذاكرته خلالها .

وأما فى البلاد التى لا تزال تعانى من الأمية الأبجدية والأمية العقلية على السواء فمن الراجح أن يكون للكلمة المسموعة أثر أوسع – إن لم يكن أعمق – فى الجماهير الأمية التى لا تستطيع القراءة والفهم وبخاصة أن تلك الأجهزة تميل إلى مخاطبة الجماهير بلغة أحيائهم ، وهى لغة لا يفهمونها بعقولهم فحسب ، بل ويحسونها أيضا بعواطفهم بحكم اختلاطها بحياتهم ومعاشرتها لعواطفهم وانفعالاتهم .

ومن هنا تستطيع أجهزة الإذاعة والتليفزيون أن تنافس الكتب والصحف والمجلات ، أى تنافس القراءة فى البلاد المتخلفة تعليميا وثقافيا كبلادنا وبخاصة وأن الكلمة المسموعة تستفيد فى عصرنا الحاضر من القانون النفسى المعروف باسم « قانون أقل الجهود » ، وهذا القانون تزداد سيطرته على الإنسان المعاصر يوما بعد يوم بسبب تعقد الحياة العصرية وشدة ضغطها على أعصاب البشر مما يستنفد الطاقة العصبية ولا يدع منها فضلا يمكن بذله فى عملية القراءة والتعمق فى الفهم ، وهى عملية تحتاج إلى طاقة عصبية باقية لدى القائم بها .

لكل هذا تستفيد الأجهزة السمعية والبصرية من « قانون أقل الجهود » فى عصرنا الحاضر ، فقد يفضل المواطن – حتى المتعلم المثقف من بين المواطنين – الاستماع إلى نشرات الأخبار والتعليقات ومشاهدة الصور فى التليفزيون على قراءة الصحف والمجلات – فضلا عن الكتاب – لأنها تتطلب منه جهدا أقل ، ولذلك فمن المتوقع أن تنمو القراءة فى الريف بعد محو الأمية ونشر الثقافة أكثر من نموها فى المدن حيث ضغط الحياة أشد

والإرهاق العصبى أعنف حيث يقضى المواطن معظم وقته فى تعقيدات الحياة الحضارية .

بينما تسمح بساطة الحياة فى الريف وتوفر أوقات الفراغ للقراءة التى تفوق قراءة أهل الحضر ، ولكن كل هذا مرهون بمحو الأمية الابجدية والأمية العقلية فى الريف .

ويؤكد علماء النفس والاجتماع أنه إذا كانت الكلمة المكتوبة أقدر على التأثير فى الإنسان من الكلمةالمسموعة فإن الصورة المرئية تعتبر أقل الوسائل قدرة على التأثير . والصورة المرئية قلما تفصح بذاتها عن دلالتها ، وإنما يضفى عليها الرائى هذه الدلالة ، وهو قد يستطيع ذلك أو لا يستطيعه . ولذلك نرى التليفزيون يجمع بين الصورة المرئية والكلمة المسموعة التى تعين على الفهم . ولكن هذا العون مشكوك فيه ، وبتعبير أدق مشكوك فى أن تتضافر الكلمة المسموعة مع الصورة المرئية فى توضيح الفكرة ، والأرجح أن تتضارب الوسيلتان معا . فإما أن ينصت المرء إلى الكلمة المسموعة ، وإما أن يدقق النظر فى الصورة المرئية . وأما أن يجمع بين السمع الفاهم والنظر المدرك فبلبلة لا تحقق الهدف ، بل تشتت الانتباه بين حاستى السمع والبصر ، ولكل ذلك ربما كان المذياع أكبر تأثيرا فى الناس من التليفزيون ، كما أنه من المؤكد أن المسرح أقدر على التأثير على الناس من السينما ، وذلك لأن المسرح يعتمد أساسا على الكلمة المسموعة ، بينما تحاول السينما نفس ما يحاوله التليفزيون من الجمع بين الكلمة المسموعة والصورة المرئية . وفى هذا الجمع ما يشتت انتباه المتلقى ، وذلك بينما يعتمد المسرح أساسا على الكلمة المسموعة . ولا أدل على ذلك من أن الجمهور يمكنه أن يحتمل سماع أحد ممثليه وهو شاخص أمامه يلقى منلوجا أو مناجاة ذاتية أو يصف حدثا أو يعلق عليه ، بينما لا يستطيع الجمهور أن يصبر على مشهد كهذا يتجسد فيه الممثل على الشاشة ليلقى مثل هذا الحديث الطويل . وإذا كان من ميزة الخطابة فى العصور القديمة احتشاد جماهير الناس فى مكان واحد مما يولد بينهم الروح

الجماعية التى تجتاح المفارقات الشخصية بين الأفراد وتباين أمزجتهم واستعدادهم للاقتناع والمسايرة ، إذ تتولد فى المجموع روح خاصة قد لا نعثر عليها عند الأفراد متفرقين – فإن أجهزة الاتصال والتأثير فى الجماهير الحديثة يحقق بعضها أيضا مثل هذا الظرف الملائم للتأثير فى الجماهير وذلك مثل السينما والمسرح اللذين تحشد لها الجماهير.

ولهذا يعتبر من هذه الناحية هذان الجهازان أقدر على التأثير فى البشر من الأجهزة التى تخاطب الناس منفردين وغير محتشدين فى جموع كبيرة كأجهزة الراديو والتليفزيون التى يسمعها ويشاهدها الناس منفردين أو فى مجموعات صغيرة متجانسة داخل البيوت .

وعلى هذا الأساس استطاعت بعض هذه الأجهزة الحديثة أن توفر الجو الذى يؤثر فى الجماهير وهو جو التجمع والاحتشاد حيث تتولد الروح الجماعية الأقرب إلى المسايرة ، بل والانسياق عن اقتناع سطحى أو عميق ، معقد أو بسيط .

نموذج لفن الخطابة
خطبة بريكليس

بريكليس زعيم يونانى وقف يرثى شهداء الحرب التى قامت بين أثينا وأسبرطه فى الحفل الذى أقامه الأثينيون لرثائهم . وفى هذا الحفل كانوا يعرضون أشلاء الموتى ثم يقومون بعد ذلك بدفنها (شهداء السنة الأولى للحرب) .

نص الخطبة

لقد جرت العادة أن يمتدح الخطباء من قرر وأن نضيف إلى تشييع موتى الوطن رثاء لهم كقربان نضعه فوق قبورهم . وأما أنا فكنت أفضل أن لا نمجد الافعال إلا بالأفعال ، وأن نرى فى تشييع الدولة لهؤلاء الأبطال أوفى تمجيد لفعالهم ، وذلك لأنى أخشى أن تعجز مواهب فرد مهما جلت عن تمجيد ذكرى هذا العدد الجم من الأبطال . وإنه لمن أشق الأمور أن نوفق فى أمر تتفاوت فى تقديره النفوس . فقد يجد السامع الخبير من محبينا فى اللفظ قصورا عما يعلم ويرغب ، بينما يدعى السامع الجاهل أن هناك إسرافا فى كل ما يجاوز طوق القائل . والمرء لا يستسيغ من مدح للغير إلا قدر ما يعتقد أنه قادر على مثله ، فإذا تخطى المادح هذا المدى ولد الحسد الإنكار . ولكنه لا محيد لى اليوم ما دام هذا من تقاليد آبائنا – عن النزول على حكم القانون لأشبع رغباتكم ولأرضى أمل كل منكم .

إنى لبادئ الحديث عن أجدادنا ، ولذكراهم فى نفوسنا أسمى مكانة ، وهم الذين أورثونا هذه الديار الحرة التى لم ينزل بها قط غير بنيها . ولآبائنا فضل يعلو هذا الفضل ، وقد أضافوا إلى ما ورثوا عن أجدادهم تلك القوة التى نملكها اليوم والتى أورثونا إياها بفضل جهودهم المستمرة . وجاء دورنا وقد اكتملت رجولتنا فبسطنا من سلطان هذا الوطن وأتممنا من عدته فى

السلم والحرب . بالمناقشة ، وقبل البدء فى أى عمل ترانا نجمع بمهارة بين هدوء الروية وجسارة الإقدام ، وأما الغير فإقدامه حماقة وتفكيره شل لإرادته . وإنه لمن العدل أن نخص بالفخار من يقدم على أخطار الحرب رغم علمه التام بما فى السلم من لذات ، وأما عن عمل الخير ففى هذا أيضا نتميز عن بقية الشعوب . نحن لا نكسب الأصدقاء بقبول الخير منهم ، بل بمنحه إياهم ، لأننا نعلم أن صداقة المانح أثبت وذلك لحرصه على أن يحتفظ بجميع ما منح ، وأما الممنوح فحرصه أقل لأنه يعلم أن ما يقدم من خير للمانح إنما هو قضاء لدين لا فضل له فيه . ونحن نمنح عن كرم خالص غير مفسدين منحه بمن أو أذى .

وبالجملة أستطيع أن أؤكد أن آثينا هى مدرسة اليونان جميعا . ولو أنكم نظرتم إلى رجالنا لوجدتموهم من المرونة بحيث يتقبل الواحد منهم راضيا ما يصير إليه من مركز . ولكى تستوثقوا من أن ما أقوله ليس شقشقة باطلة ، بل العبارة الصادقة عن الحقيقة الراهنة – أسائلكم أن تتدبروا القوى المختلفة التى يمنحها ما ذكرت من مثال ، فأثينا من بين شعوب الأرض يصدق خبرها خبرها ما جد جد

تستطيع أثينا دون غيرها أن تحارب العدو دون أن تخور إن نزلت بها هزيمة ، كما تستطيع أن تحكم الغير دون أن ينكر عليها ذلك الغير حق السيادة . والفعال تدل على مجد هذا الوطن بما يكسبنا إعجاب معاصرينا ، وسوف يكسبنا إعجاب من يليهم من أجيال دون حاجة إلى شاعر كهوميروس يشيد بمجدنا أو إلى شعر نصر أو إلى شعر تطرب له الآذان حينا ثم تأتى الحقائق فتكذبنا مرماه .

لقد أرغمنا الأرض واليم على أن يكون فى متناولنا وفى كل مكان خلفنا نصب خالدة بما لا قينا من نصر أو هزيمة . ومن أجل هذا الوطن استشهد هؤلاء الأبطال مفضلين الموت على استسلامهم للعدو ؛ وعلى سلامة هذا الوطن يجب على الأحياء أن يوقفوا حياتهم .

تمهلت فى الإشادة بمزايا هذا الوطن لأدلكم على أن الأمر ليس سواء بيننا وبين من يملكون ما نملك من مزايا . والآن استطيع أن أبنى على هذه الحقائق رثاء هؤلاء الأبطال دون أن يتسرب شك إلى صحة ما أقول ، حتى لأحسب أن مهمتى قد انتهت . وكل ما ذكرت من فضل لهذا الوطن إنما هو دين لهؤلاء الأبطال ولأمثالهم ، وأنا لا أعلم من بين الإغريق من يستحق عن جدارة ما يستحقون من ثناء ، وليس أظهر لفضل الرجل من الاستشهاد فى سبيل وطنه .

لقد يجازف نفر بحياتهم فى سبيل الوطن ليكفروا عن خلق معوج ، وأما هؤلاء فما توانى منهم أحد رغبة فى الاستمتاع بلذات الحياة ، ولا حاول إرجاء الساعة الخطر فرارا من فقر أو التماسا لرزق ، وإنما كان همهم عقاب عدو ظالم والثأر لأنفسهم منه ، رأوا فى ذلك اسمى المجد فصدفوا عما عداه . ساروا تاركين للأمل فى المستقبل احتمال النصر أو الهزيمة حاصرين جهدهم فى ما يعمر نفوسهم من الثقة بالحاضر . فضلوا القتال والموت على الحياة مع الاستسلام فدفعوا العار عن ذكراهم وجابهوا أخطار الحرب فغادروا الحياة صدفة وهم وسط المجد لا الخوف .

بهذا أظهر هؤلاء الأبطال أنهم أبناء بررة لوطنهم ، وأما أنتم أيها الأحياء فعليكم أن تلقوا العدوا بمثل جسارتهم ، آملين أن تطول بكم الحياة . ولا يقف منكم تفكير عند الإشادة بما فى الدفاع عن الوطن وعقاب من يعتدى عليه من مجد ، فهذا إحساس طبيعى لا داعى للإفاضة فيه ، بل انظروا إلى عظمة هذا الوطن وأشربوا بها نفوسكم لتغذوا بذلك حماستكم ، حتى إذا استقرت عظمته فى نفوسكم ، أدركتم بأى ثمن أكسبه هؤلاء الأبطال هذه العظمة ، فتحليتم بما تحلوا به من جلد وإقدام وفداء . لم يصادف النصر دائما هؤلاء الأبطال ولكن الهزائم لم تصرفهم عن وقف حياتهم على مجد آثينا حتى أسلموا الحياة ثمنا لذلك المجد .

واليوم لا أريد أن أطيل القول عما خضنا من معارك وما أحرزنا من نصر

وما أظهرنا من شجاعة نحن وآباؤنا عندما دفعنا عن الوطن اعتداء البرابرة أو الإغريق ، وذلك لكى أتمهل فى الحديث عن النظم التى ضمنت لنا تلك القوة ، وعن مبادئ أخلاقنا الخاصة والعامة التى جعلت من مدينتنا ما نرى ، وذلك قبل أن أنتقل إلى تمجيد موتانا ، لعلمى أن مثل هذا الحديث سيأتى فى موضعه ، وقد أنصتت لسماعه آذان الجميع إغريقا كانوا أم أجانب .

دستورنا لا يثبت له فى المقارنة دستور ، الكل ينقل عنا بينما نحن لا ننقل عن أحد ، لقد أسميناه ديمقراطيا لأنه يضمن الخير لأكبر عدد لا لأقله . نحن جميعا سواسية أمام القانون لا يتميز أحد منا بمجد إلا بمواهبه . والمواهب الشخصية لا الفوارق الاجتماعية هى التى تفتح عندنا أبواب المجد ، وما للفقر أو تواضع الأصل أن ينحى مواطنا عن خدمة وطنه .

نحن أحرار فى حياتنا العامة ، ولهذا لا نتطلع فى خبث إلى أمور مواطنينا فى حياتهم الخاصة ، لا نلومهم إذا التمسوا المسرات ولا ننظر إليهم تلك النظرات التى تحرج إن لم تقتل . وبالرغم من هذا التسامح العام نعرف كيف نحترم كل ما له مساس بمقومات حياتنا العامة فنخضع لذوى الأمر فينا ونقدس حرمة القوانين وبخاصة ما وضع منها لحماية الضعيف ، بل وحرمة ما لم يدون من تلك المبادئ التى يجد من يخرج عليها باستنكارنا العام لعمله — أقوى عقاب له .

لقد أعددنا للترفيه عن النفوس أصنافا من الملاهى من ألعاب إلى حفلات عامة أو خاصة بمنازلنا ، حيث يسود ذلك الذوق السليم الذى يذهب بأحزان حياتنا اليومية ، وقد أخذت عظمة بلادنا تجذب من كل حدب كنوز البشر نضيفها إلى كنوز بلادنا .

وأما عن إعدادنا للحرب فنى هذا أيضا نفوق منافسينا .

مدينتنا مفتوحة لكل طارق فلا نقصى أجنبيا عن دراسة أو عن حضور

حفل، يمكن للعدو أن يستفيد منه ، وذلك لأنه عندما تدق ساعة الخطر لا ترانا نعتمد على ما اتخذنا من عدة أو ما حكنا من خديعة ، بل نركن إلى شجاعتنا الفطرية . لغيرنا أن يلتمس الشجاعة التى تعوز فطرته فى أخذ أبنائه بعنف التدريب منذ الرضاعة ، فتلك شجاعة يتعلمونها . وأما نحن فنجابه الأخطار دون حاجة إلى أن نعد أنفسنا لها بالجهد العميق المتصل ، وأكبر دليل على ذلك هو أن أهل اسبرطه لا يسيرون إلينا إلا وقد جمعوا حلفاءهم من خلفهم ، وأما نحن فنسير إليهم بمفردنا ونغزوهم فى عقر دارهم التى يدافعون عنها ، ثم إنه وإن لم يسبق لشعب أن نازل قوانا مجتمعة ، لما نحن مضطرون إليه دائما من تزويد أسطولنا بالرجال وتسيير جندنا إلى مواقع عدة منتشرة على سطح الأرض – فإنه لا يلقى عدو لنا رجالنا حتى يفخر بقتله لهم جميعا إن انتصر وبمقاتلته لقوانا مجتمعة – فيما يظن – إن انهزم .

على أنه لو صح أننا نربى أنفسنا على الشجاعة فى حياة سهلة ميسورة بدلا من حياة جافة قاسية ، وأننا نفعل ذلك مسوقين بدوافع من خلقنا لا مجبرين بقوة القانون – لكان لنا على الأقل فضل عدم إتلاف حياتنا الحاضرة بخوفنا من أخطار قد يأتى بها المستقبل . ومع هذا ما جد خطر إلا وجدنا لا نقل شجاعة عمن يأخذون حياتهم بالجهد المتصل . ومجدنا بعد يعدو كل ذلك .

نحن نحذق الجمع بين الأناقة والبساطة ، بين ثقافة النفس ونشاط الإرادة . نحن نستخدم ثروتنا لا للمباهاة الباطلة ، بل كأداة للعمل . ليس من العار عندنا أن يعترف أحدنا بفقره ، وإنما العار أن لا يحاول الإفلات من ذلك الفقر . ولكم نرى من رجالنا من يخدم مصالحه الخاصة والمصالح العامة معا ، وكم منهم من يجيد فهم المسائل السياسية رغم عدم احترافه لها ، وذلك لأننا لا نعتبر من يتجنب السياسة رجلا حريصا على راحته ، بل كائنا لا فائدة فيه .

نحن نعرف كيف نفهم مصالح الدولة ونكشف عنها بأنفسنا ، وعندنا أن القول لا يضر بالعمل ، بل الضرر هو ألا نستنير .

إن من ماتوا فى سبيل الوطن قد اكتسبوا مجدا خالدا يقوم هيكله لا فى القبور حيث تستقر بهم المضاجع ، بل فى ذكرى بطولتهم ، والأرض كلها مقبرة لعظماء الرجال . وسوف يخلد ذكرهم لا على النصب فحسب ، بل فى كل بقاع الأرض حيث ستحفظ لهم الذكرى مجدا لا يبيد وإن لم يتجسد .

خذوا منهم مثلا واذكروا أن المجد فى الحرية ، وأن الحرية فى الشجاعة ، ثم سيروا إلى ملاقاة كل خطر مهما جل ، ذاكرين أنه ليس لليائسين من مستقبل خير من حاضرهم ، إلا أن يضحوا بحياتهم . وهذا واجب على من ينعمون بخير يمكن أن يجردوا منه . وإنه لآلم للمرء الكريم أن يمتهن لضعفه بعد عزة من أن يموت . وما يكاد يحس أبطال الوطن – ونفوسهم عامرة بآماله – للموت ألما .

لهذا لا أريد أن أمنح دموعا ، بل تشجيعا لمن يستمع إلى من آباء ، وهم يعلمون بنشأتهم أن الحياة قلب وأن السعادة قد كتبت لمن يلقى موتا مجيدا كما لقى أبناؤهم ، أو حزنا نبيلا كالحزن الذى أصابكم اليوم .

وأى خير يعدل انتهاء الحياة فى أوج المجد .

لست أجهل أنه من الشاق أن أقنعكم بما أقول ، وأمامكم فرح الغير بسلامة أبنائهم يذكركم بما كنتم فيه من فرح بهم ، وأنا أعلم أننا لا نألم للحرمان من شىء لم نألفه ، بقدر ما نألم لفقد ما اعتدنا المتعة به ، ولهذا أدعوكم إلى الشجاعة والتزود بالأمل فى أن يكون لمن يستطيع منكم خلف جديد بدل من فقدوا ، وبهذا يحل أبناء محل أبناء ، فيعوض الوطن عن خسائره ويزيد من سلامته ، وذلك لأن المرء لا يصدر فى مناقشاته العامة عن نفس الروح الوطنية واعتدال الرأى عندما يكون له ولد عرضه للخطر أو لا يكون . وأما من لم يعد السن يسمح له بخلف جديد فعليه أن يذكر أن معظم حياته قد تقضى سعيدا وأن ما بقى له هو الأقل ، وسوف يجد فى ذكرى أبنائه المجيدة ما يخفف من آلامه . وشهوة المجد هى الشهوة الوحيدة

التى لا تهرم ، وليس صحيحا ما يدعيه البعض من أن هم الشيخوخة هو جمع المال ، وإنما همها الحق هو كسب احترام الغير.

أما أنتم أبناء وإخوة هؤلاء الأبطال فأمامكم صراع عنيف ، وأنه لحبيب إلى كل نفس أن تمتدح ما تقدم ، ولهذا أرجوكم أن تصلوا إلى ما وصل إليه هؤلاء الأبطال ، أو على الأصح إلى ما يدانيه ، وذلك لأن الحسد ينال دائما من فضل الأحياء حتى إذا ذهب الموت بما يلقون على معاصريهم من ظلال تغمرهم بظلمتها – نزل فضلهم من كل القلوب منزلة التقديس .

وأما عن النساء اللائى تأيمن فأكتفى بأن أطلب إليهن أن يلتمسن المجد فى أن لا يظهرن من ضعف غير ما تقضى به فطرتهن ، وأن يتنافسن فى أن يكون تأثيرهن على الرجال أقل ما يكون ، سواء أكان هذا التأثير فى الخير أو الشر .

والآن لقد وفيت ما علينا بذكر ما أعتقده الحق ، ولسوف يلقى هؤلاء الأبطال تمجيدا أتم ، كما أن أبناءهم سينشأون على نفقة الدولة إلى أن تكتمل رجولتهم ، هبة من هذا الوطن لمن استشهد فى سبيله ولمن خلفوا بعد موتهم من أبناء ، وذلك لأن تكريم البطولة من شأنه أن يولد الأبطال . ثم لينصرف كل منكم بعد أن يذرف الدمع على من فقد » .

لنحاول أن نستخرج المعانى العقلية التى تصبغ هذه الخطبة بالصبغة العقلية الدقيقة :

١ – تمجيد الأفعال بالأفعال أو فى تمجيد لها .
٢ – صعوبة إيفاء الحق بالكلام .
٣ – المرء لا يستسيغ من مدح للغير إلا ما يعتقد أنه قادر على مثله .
٤ – فضل الآباء والأجداد وأن للأباء فضلا يزيد على فضل الأجداد .
٥ – النظم التى ضمنت تلك القوة والأخلاق التى بنت عظمة الأثينيين .

٦ – مزايا دستورهم وسبب تسميته ديمقراطية : المساواة ولا تمييز إلا بالمواهب الشخصية – الحرية فى الحياة العامة – عدم التطلع إلى حياة الغير الخاصة . احترام أولياء الأمور . تقديس حرمة القانون وحرمة المبادىء العامة غير المدونة من قواعد الأخلاق . مقابلة من يخرج على المبادىء الأخلاقية بالاستنكار الشديد العام .

٧ – العناية بالترفيه عن النفوس لأنهم يقبلون على الحياة بذوق سليم .

٨ – حبهم للهجرة والعمل بالتجارة ، وترحيبهم بكل وافد عليهم .

٩ – الشجاعة فيهم فطرية لا شجاعة مصنوعة مكتسبة ، والدليل على ذلك الاستعداد الدائم المستمر للفدائية المنقطعة النظير .

١٠ – حذق الجمع بين الأناقة والبساطة ، بين ثقافة النفس ونشاط الارادة .

١٢ – خدمة المصالح الخاصة وبجانبها خدمة المصلحة العامة .

١٣ – نتيجة للديمقراطية كان البعض يجيد فهم السياسة رغم عدم احترافه لها ، ومن لا يفهم السياسة لا فائدة فيه .

١٤ – القول لا يضر العمل ، والضرر فى عدم الاستفادة من المناقشة .

١٥ – الجمع بين هدوء الرؤية وجسارة الأقدام .

١٦ – الإقدام على الحرب رغم ويلاتها ورغم معرفتهم لذة السلام .

١٧ – كسب الأصدقاء عن طريق المنح بدون من ولا أذى .

١٨ – أثينا يصدق خبرها عند الشدائد .

١٩ – هناك بعض المبالغات التى توجد عادة فى الخطب .

٢٠ – لا توجد فجوات أو انتقالات مفاجئة بين فقرة وأخرى فلحام الموضوع محكم لحد الخفاء .

فن المقالة

- ١ -

يعتبر فن المقالة من أهم فنون الكتابة فى حياتنا العربية الحديثة منذ فجر النهضة الثقافية العربية فى النصف الثانى من القرن الماضى . ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ عددا كبيرا من أمهات الكتب التى ساهمت فى تطور ثقافتنا العربية المعاصرة والبحث عن أصالتنا الخاصة عن طريق المزج بين تراثنا العربى القديم والثقافة العالمية التى نسميها أجنبية ، وهى فى الواقع ليست أجنبية بالنسبة لأى شعب من شعوب العالم بما فيه شعبنا ، لأنها تعتبر تراثا إنسانيا عاما ساهمت فى خلقه جميع شعوب العالم فى فترات مختلفة من التاريخ . وقد ساهم أجدادنا العرب قطعا فى بناء تلك الثقافة مساهمة كبيرة خلال القرون الوسطى بحيث لا يمكن اعتبارها غريبة عنا ما دمنا قد شاركنا نحن أيضا فى خلقها . ومن المعلوم فى مجال الآداب والفنون عامة أن جميع شعوب العالم تساهم فى ما يسمى بالآداب والفنون الحضارية العلمية إلى جوار تمسكها بفنونها وآدابها القومية المحلية . وهذا العدد الكبير من الكتب التى نهضت بهذه الوظيفة إنما تضم مجموعات من المقالات نشرها كتابها أول الأمر فى الصحف والمجلات ثم جمعوها فى كتب أصبحت اليوم جزءا من تراثنا الحديث ، ولعبت أكبر الدور فى تطوير حياتنا الفكرية والأدبية بوجه عام ، ووصلها بالثقافة والآداب العالمية دون تنكر لتراثنا القومى أو إهمال له . ونستطيع أن نذكر من هذه الكتب على سبيل المثال لا الحصر للأستاذ عباس محمود العقاد :

١ - الفصول .   ٢ - خلاصة اليومية .
٣ - مطالعات فى الكتب والحياة .   ٤ - ساعات بين الكتب . . .
وغيرها .

وللأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى :

١ – حصاد الهشيم . ٢ – قبض الريح .

٣ – صندوق الدنيا . . . وغيرها .

وللأستاذ سلامة موسى :

١ – مختارات سلامة موسى .

ولأحمد لطفى السيد :

المختار .

وللدكتور طه حسين :

١ – حديث الأربعاء بأجزائه الثلاثة . ٢ – فى الصيف .

٣ – من بعيد .

وللشيخ عبد العزيز البشرى :

فى المرآة .

وللدكتور محمد مندور :

نماذج بشرية – فى الميزان الجديد

قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر . . . وغيرها .

ولمصطفى صادق الرافعى :

السحاب الأحمر – تحت راية القرآن – وحى القلم .

وللأستاذ أحمد حسن الزيات :

من وحى الرسالة .

وللأستاذ أحمد أمين :

« فيض الخاطر » بأجزائه العديدة .

ولكن كل هذه المجموعات من المقالات لاتتفق فيما بينها على مضمون أو قالب فنى موحد ، بل تضم فى الواقع أنواعا متباينة من الكتابة التى نسميها مقالات وإن اختلفت وتباينت مضمونا وشكلا . فمن بينها الصور القلمية مثل :

مجموعة الشيخ عبد العزيز البشرى التى تضم سلسلة من الصور القيمة للشخيصات التى كانت بارزة فى المجتمع عندئذ وبخاصة لرجال السياسة والدولة . وقد نشرت هذه السلسلة فى صحيفة السياسة الأسبوعية التى كان يصدرها حزب الأحرار الدستوريين فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والثورة المصرية التى اندلعت فى سنة ١٩١٩ ، وقد اتخذ لها الشيخ عبد العزيز البشرى عنوانا عاما ثابتا هو : « فى المرآة » . وكان يتناول بالوصف والتحليل الخفيف فى كل عدد أسبوعى من أعداد تلك الصحيفة شخصية من الشخصيات البارزة يصفها بأسلوبه الفكه الخفيف الذى يجمع بين الدعابة وصدق النظرة ولطافتها . كما أن من تلك المجموعات ما يضم مقالات نزالية عندما كانت تثور المعارك الفكرية والأدبية بين الكتاب مثل المعارك العنيفة التى ثارت بين العقاد والرافعى .

ومن أعنف ما تخلف عن تلك المعارك مجموعة المقالات التى نشرها الرافعى فى مجلة « الشروق » تحت عنوان : « على السفود » وكذلك الجزء الأول من حديث الأربعاء الذى هاجم الدكتور طه حسين فى عدد من مقالاته أنصار القديم المتجمدين ، ودعا إلى التجديد وفتح النوافذ لنسمات الشمال أى النسمات الأوربية ، وكان ذلك على أثر عودة طه حسين من بعثته إلى فرنسا وتبنيه لدعوة التجديد فى الفكر والأدب فى الجامعة الأهلية التى أنشئت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، ثم فى جامعة القاهرة التى تحولت إليها الجامعة الأهلية فى سنة ١٩٢٥ ونص فى عقد التنازل عنها للحكومة على بقاء طه حسين أستاذاً للأدب العربى فى الجامعة الحكومية الجديدة . وقد أحدث طه حسين عندئذ ضجة أدبية كبيرة بدعوته إلى استخدام منهج البحث الأوروبى الذى يبدأ بالشك لينتهى إلى ما يستطيع من يقين . ونادى عندئذ بأنه لم يخترع هذا المنهج وإنما أخذه عن الفيلسوف الفرنسى ديكارت الذى نادى بمنهج الشك والبدء به ورفض المسلمات المتوارثة بحثا عن اليقين وجعل منطلق بحثه عن هذا اليقين قوله : « أنا أفكر فأنا موجود » وهذا هو اليقين الوحيد

الذى سلم به ديكارت ليبدأ منه البحث عن اليقين فى كافة المجالات الأخرى . وأخذ طه حسين يطبق هذا المنهج على دراسته للشعر الجاهلى فقال إن مقتضيات المنهج تدعو إلى التأكد أولا من صحة نسبة ما يسمى بالشعر الجاهلى لأصحابه . ويلوح أن المستشرق الانجليزى مارجو ليوث هو الذى وجه الدكتور طه حسين نحو هذا الشك ، لأن مارجو ليوث كان قد نشر بحثا طويلا فى مجلة المستشرقين المسماة بالمجلة الأسيوية التى تصدر فى لندن – شكك فيه فى نسبة الكثير من الشعر الجاهلى لمن نعرف من شعراء الجاهلية ، وقال إن كثيرا من هذا الشعر قد انتحله الرواة فى عصر التدوين أيام العباسيين الأول . ووجد مارجو ليوث فى المصادر العربية القديمة ما يجرح به هؤلاء الرواة مثل خلف الأحمر وغيره ، ووسع طه حسين من هذه النظرة وفصل عدة أسباب دعت إلى انتحال الشعر ونسبته ظلما إلى الجاهليين ، فالنحاة ينتحلون الشعر كشواهد قديمة فى دراستهم ، والشعوبيون أى المتعصبون للشعوب غير العربية ينتحلون قصائد فى مدح شعوبهم والتغنى بمجدها وبخاصة الشعوبيون الفرس ، أى المتعصبون للفرس فى العصر العباسى ، وأمثال ذلك . ثم استخدم طه حسين النقد اللغوى فى تجريح الكثير من القصائد المنسوبة للجاهليين كطراوة اللغة ولونها الحضارى وسهولتها أو ركاكتها وما إلى ذلك من المقاييس اللغوية .

وقد أثار هذا البحث ضجة كبرى أدت إلى تدخل البرلمان ومطالبته بمصادرة كتاب طه حسين الذى سماه عندئذ باسم : « فى الشعر الجاهلى » ، بل وطالب بعض أعضاء البرلمان بمحاكمته ، ولكن رئيس الوزراء عبد الخالق ثروت باشا وحكومة الأحرار الدستوريين دافعوا عنه عندئذ دفاعا مجيدا وبخاصة عبد العزيز باشا فهمى الذى كان عندئذ وزيرا للعدل ، وإن تكن الحكومة قد اضطرت إرضاء للبرلمان إلى مصادرة هذا الكتاب ، لأن طه حسين ذكر فيه أن حديث القرآن نفسه عن تاريخ الكعبة وبنائها لا ينهض دليلا على صدق هذا التاريخ . ولكن طه حسين بعناده المعروف أعاد

طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه هذه الإشارة التى أزعجت المسلمين ، بل وتوسع في كتابه الجديد وضاعف من حجمه وأطلق عليه اسما جديدا هو : « فى الأدب الجاهلى » وذلك لأنه لم يكتف فى هذا الكتاب الجديد بالشك فى الشعر الجاهلى ، بل مد هذا المنهج إلى القليل الذى تبقى لنا من النثر الجاهلى أى أنه تناول بهذا المنهج الأدب العربى كله شعره ونثره .

وإلى جوار هذه الصور القلمية والمقالات النزالية نجد مجموعات أخرى تضم مقالات ثقافية خالصة قصد منها كتابها تعريف القراء العرب بأعلام الفكر والأدب الأوروبى مثل مقالات سلامة موسى فى مختاراته ، التى يمكن القول بأن معظمها كان يقوم على الترجمة والتعريف بالكتاب والنظريات والأبحاث الأوربية أكثر من قيامها على الخلق والابتكار . وكذلك فعل الأستاذ العقاد فى عدد كبير من مقالاته عن نيتشه وشوبنهاور وماكس نوردو وغيرهم ، وإن يكن العقاد إلى جوار التعريف بأعلام الفكر والأدب الأوربى قد أضاف إلى ما أخذه عن الأوربيين ونماه ونقده بعقله الجبار وبصيرته النافذة . كما أنه ساهم فى دراسة وتحليل عدد من كبار شعرائنا العرب القدماء ومفكرينا ، وبخاصة الشعراء الذين كانت لهم شخصية أصيلة انعكست فى شعرهم ، بحيث أصبح من الممكن التقاط قسماتهم الشخصية من إنتاجهم الشعرى مثل : المتنبى وابن الرومى وأبو العلاء المعرى وأبو نواس . ومن الراجح أن سر اختيار العقاد لهذه الشخصيات هو أن إنتاجها الشعرى كان من النوع الذى انطبق عليه المقياس العام الذى وضعه العقاد وصاحباه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى للحكم على أصالة الشاعر عندما نادوا بأن الشاعر الحق هو الذى يصدر عن ذاته لا عن ذاكرته ، أى هو الشاعر الذى تظهر شخصيته فى شعره ، ويمكن التقاط أصالته الذاتية المتميزة من إنتاجه الشعرى وذلك على نحو ما فصل العقاد فى نقده العنيف لأحمد شوقى ، وهو النقد الذى نشره فى الجزئين اللذين أصدرهما هو والمازنى من الكتاب الشهير الذى سمياه « الديوان » .

ومن الملاحظ أن طه حسين إذا كان قد صدر فى المجموعة الأولى من حديث الأربعاء عن روح نزالية فى سبيل الدعوة إلى التجديد ومهاجمة أنصار القديم والجمود – فإنه قد غير أسلوبه فى الجزء الثانى من حديث الأربعاء الذى خصصه لدراسة الشعراء العذريين الذين ظهروا فى الحجاز فى العصر الأموى .

وقد فسر ظاهرة هذا الغزل العذرى تفسيرا سياسيا واجتماعيا نتيجة لانتقال الحكم والسلطان من الحجاز إلى دمشق أيام الأمويين وشعور الطبقة المثقفة الممتازة بالحجاز بالفراغ والتعطل مع وفرة الثراء الذى رشاهم به الأمويين ليشغلوهم عن السياسة والحكم ، وهذا هو سبب ظهور الثروة الضخمة الرائعة من الشعر العذرى فى تلك الفترة على يد قيس بن ذريح وقيس بن الملوح (المجنون) ، وجميل بثينة ، وكثير عزة وابن قيس الرقيات .

كما تحدث طه حسين أيضا فى هذا الجزء الثانى من « حديث الأربعاء » عن الغزل الإباحى المعربد عند عمر بن أبى ربيعة .

- ٢ -

ليس بصحيح أن ظهور المقالة كفن أدبى مرتبط بظهور الصحف والمجلات ، فقبل أن تعرف الصحف وقبل أن يخترع فن الطباعة الآلية بقرون طويلة عرف فن المقالة ، حيث اختاره عدد من الأدباء قالبا فنيا منذ عصر اليونان القدماء . وربما كانت أقدم صورة للمقالة هى صورة الشخصيات النمطية . فلدينا من عصر الإغريق مجموعة من هذا النوع للكاتب الأخلاقى تيوفراست عنوانها « صور نمطية » وفى كل صورة منها يرصد ويحلل السمات المختلفة لأنواع من السلوك البشرى السليم أو المعيب بحيث تعتبر كل صورة تجسيدا لنمط من السلوك ، كسلوك البخيل أو الجبان أو الكريم أو الشجاع أو المنافق أو غيرها ، وهى صور مجردة ، أى لم يرسمها الكاتب لشخصية بعينها عاشت فعلا فى عصره ، ولذلك نسميها بالصور النمطية .

ونستطيع أن ندرك الفارق بين مثل هذه الصور النمطية والصور الأخرى الواقعية التى نسميها بالصور القلمية باعتبار أنها تصوير لشخص معين بالقلم بدلا من الريشة ، إذا قارنا صور تيوفراست النمطية مثلا بالصور الواقعية التى رسمها الشيخ عبد العزيز البشرى فى « مجلة السياسة الأسبوعية » لعدد من كبار الشخصيات المصرية المعاصرة للكاتب ، وقد التقط ملامحها « من المرآة » ولذلك وضع لتلك الصور عنوانا عاما هو « فى المرآة » بينما لا نظن أن تيوفراست كان يستطيع أن يزعم مثل هذا الزعم ، فهو لم يصور بخيلا أو كريما على الطبيعة ، بل صور تلك الصفات وخصائصها ومظاهرها ونوع سلوكها بصفة مجردة لم تنعكس أمامه فى مرآة عن شخص فعلى كما حدث بالنسبة للشيخ عبد العزيز البشرى .

وكذلك الأمر فى ما يمكن أن نسميه صورا قلمية فى أدبنا العربى القديم

وبخاصة عند الجاحظ فى مثل « رسالة التربيع والتدوير » التى تعتبر صورة قلمية مسهبة لخصمه اللدود ابن عبد الوهاب بما فيه من قبح جسدى ومعنوى .

على أن فن الصورة النمطية لم يكتمل كفن رائع إلا عند الكاتب الفرنسى الشهير لابروبير فى القرن الثامن عشر الميلادى . إذ بلغ هذا الكاتب من الدقة ونفاذ البصيرة وروعة التصوير النمطى حد الكمال لأنواع مختلفة عديدة من السلوك البشرى وبخاصة المرذول منه .

وكل هؤلاء الكتاب الغربيين لم يكتبوا تلك الصور لتنشر فى صحيفة أو مجلة ، بل كتبوها ليضمنها كتاب كما فعل الجاحظ سواء بسواء .

ثم كانت المقالة الفلسفية ثانى نوع من أنواع المقالة ظهر على خط التاريخ كفن قائم بذاته ، لا كجزء من التحرير الصحفى ، وكان ذلك فى عصر النهضة الأوربية ، أى فى القرن السادس عشر الميلادى . ولدينا من هذا النوع من المقالات الفلسفية مجموعتان كبيرتان إحداهما للفيلسوف الانجليزى فرنسيس بيكون الذى قلب علم المنطق والتفكير والبحث عن الحقائق رأسا على عقب ، بفضل كتابه المسمى « المقالات » ، وهو يتضمن بالفعل مجموعة من المقالات أثبت فيها عقم المنطق الشكلى الارسطاليسى الذى كان يطغى على عقول البشر خلال القرون الوسطى كلها ، وأوضح أن منطق أرسطو لا يستطيع أن يكشف عن حقيقة جديدة أو أن يضيف إلى معرفة البشر شيئا ، لأن وظيفته هى التعامل بالحقائق المعروفة واستخدامها فى الجدل والمحاجة لا الكشف عن حقائق جديدة ، واستدل على ذلك بأن منطق أرسطو يقوم على المقولات والأقيسة والجدل .

فمنطق أرسطو يعتمد أساسا على الأقيسة مثل قوله : «كل إنسان ميت ، وسقراط إنسان وإذاً فهو ميت » . وواضح من هذا الشكل الأول من أشكال القياس أننا باستخدامنا له لم نكشف عن حقيقة جديدة وإنما

استخلصنا حكما جزئيا من الحقيقة أو القضية الكبرى المعروفة وهى أن كل إنسان ميت ، ومادام سقراط إنسان فهو ميت لا محالة . ولذلك نادى فرنسيس بيكون بما يسمى المنطق الاستقرائى أى المنطق الذى يقوم على استقراء الوقائع الجزئية لنستخلص منها حقيقة عامة جديدة ، وهذا الاستقراء هو الأساس العام لمناهج البحث فى العلوم المختلفة . فعلى أساسه مثلا اهتدى نيوتن إلى نظرية الجاذبية عندما أخذ يلاحظ أن كل شىء يرتفع عن سطح الأرض تجذبه قوة خفية إلى سطحها ، ومن استقرائه لحوادث السقوط المتعددة اهتدى إلى وجود القوة الجاذبية للأرض . وقد فصل فرنسيس بيكون هذا المنهج الجديد بالتدقيق وبالكشف عن الحقائق فى كتابه هذا المسمى بالمقالات .

ومن الواجب أن نلاحظ أن هذه المقالات لا تعتبر فصولا فى كتاب لأن كل مقال قائم بذاته ومكتف بذاته ويعالج موضوعا خاصا بحيث تنطبق عليه من الناحية الفنية الخاصة صفة المقال .

وأما المجموعة الثانية من المقالات التى ظهرت فى نفس هذا القرن – أى السادس عشر الميلادى – فتتضمنها أربعة مجلدات كبيرة للفيلسوف الأديب الفرنسى مونتين ، وهو مفكر كان قد تشبع بالتراث الإغريقى والرومانى وكتب مقالات بوحى من هذا التراث ، ولذلك نراه يضمن كل مقال له الكثير من الاستشهادات القديمة الإغريقية والرومانية ، فنى مقاله عن الصداقة مثلا نراه يغذى موضوعه باستشهادات وفقرات عديدة من تراث الإغريق واللاتين . بالرغم من أنه كتب هذا المقال ليحلل فيه سمات الصداقة الحقة العميقة كما خبرها عند صديقه الراحل لابوسيه ، فنراه يستشهد فى تحليل هذه الصداقة مثلا بما رواه هوميروس عن الصداقة المتينة التى قامت بين بطل الإغريق الأكبر أخيل فى حرب طروادة وصديقه بتركل وكيف أن أخيل لم ينس كبرياءه المجروح ويقبل العودة إلى القتال ورد عادية الطرواديين عن الإغريق إلا عندما جاءه نبأ مصرع صديقه البطل بتركل –

فعندئذ فقط نسى أخيل كبرياءه المجروح وقرر العودة إلى القتال ليثأر لصديقه الشهيد من بطل الطرواديين هكتور .

- ٣ -

فى العصور القديمة ظهر فن المقالة كفن أدبى كان يكتب لذاته بمعنى أنه لم يكن يكتب لصحيفة أو مجلة كما حدث فى العصر الحديث ولذلك أشرنا إلى عدد من الكتب التى كتبها أصحابها فى القديم كفن أدبى ، مثل الصور القلمية التى كانت تصور أنماطا من السلوك البشرى عند الكاتب اليونانى القديم « تيوفراست » الذى حاكاه فى القرن الثامن عشر فى فرنسا الكاتب لابروييز الذى خلف لنا كتابا كبيرا يضم صورا قلمية لأنماط من السلوك البشرى .

كما أنه لدينا من عصر النهضة الأوربية عدداً من الكتب التى كتبت فى صورة مقالات مما يدل على أن فن المقالة قد ظل فى عصر النهضة وما تلاه قالبا فنيا متميزا داخل فنون الأدب ، وذلك مثل : كتاب « المقالات » للفليسوف الانجليزى المفكر فرانسيس بيكون وهو الكتاب الذى ندد فيه بالمنطق الشكلى لأرسطو ونادى بالمنطق الاستقرائى القائم على مناهج البحث العلمى فى أنواع المعرفة المختلفة ، باعتبار أن المنطق الشكلى لأرسطو لم يكن وسيلة لاستنباط أو استقراء حقائق جديدة ، بل مجرد وسيلة للتعامل بالحقائق المعروفه عن طريق الأقيسة بأنواعها المختلفة والمقولات والجدل وما إلى ذلك من عناصر المنطق الشكلى . فى حين دعا فرنسيس بيكون إلى البحث عن حقائق جديدة وإضافتها إلى رصيد البشر من المعرفة عن طريق الاستقراء والاستنباط .

والاستقراء هو جمع الجزئيات لنظمها فى حقيقة كلية ، بينما الاستنباط هو استخلاص أحكام جزئية من حقائق كلية ، وبفضل كتاب « المقالات » نشط البحث عن المعرفة ابتداء من عصر النهضة الأوربية والكشف عن

حقائق جديدة بواسطة مناهج للبحث تنبع من طبيعة كل فرع من فروع المعرفة وتلائمه .

وفى عصر النهضة الأوربية أيضا أى فى القرن السادس عشر الميلادى كتب المفكر الفرنسى « مونتين » مئات من المقالات التى جمعت فى أربعة مجلدات وصلت إلينا – وهى عبارة عن تلأملات فكرية وفنية أدبية تمثل عصر النهضة الأوربية تمثيلا صادقا حيث اعتمد كاتبها اعتمادا أساسيا على التراث اليونانى والرومانى القديمين اللذين قامت النهضة الأوربية على أساس العودة إليه وبعثه ، ولذلك تسمى حركة النهضة الأوربية أيضا باسم حركة « البعث » أى بعث التراث اليونانى والرومانى القديمين . وهذا هو الطريق الذى تسلكه – أو سلكته فعلا – نهضات الشعوب فى التاريخ الحديث .

فنهضتنا نحن العرب أيضا قد ابتدأت بالقرن التاسع عشر الميلادى وبخاصة فى نصفه الأخير ، وبعد إنشاء محمد على مطبعة بولاق – ببعث تراثنا العربى القديم فى أيام قوته وازدهاره ، والتخلى عن الزخارف والتفاهات التى كان قد انتهى إليها الأدب والفكر العربيين خلال قرون الظلام الطويلة .

وبفضل مطبعة بولاق أمكن طبع كنوز تراثنا القديم وأمهات كتبه كالأغانى والحماسه وغيرها من موسوعات التراث ، وبذلك استرد أسلوب التعبير العربى قوته وأصالته وجماله الحقيقى بدلا من جماله الزائف الذى كان قد أصبح هدف الكتاب والشعراء منذ أن ظهر البديع فى الشعر العربى وظل يستفحل حتى حول شعرنا كله إلى زخارف لفظيه كاذبة البريق . ولسوء الحظ ابتدأت حركة البعث فى عالمنا العربى وبالتالى ابتدأت نهضتنا الفكرية والأدبية متأخرة عن مثيلاتها فى أوربا ما يقرب من أربعة قرون . وأوربا هى الأخرى قد بدأت نهضتها الحديثة ببعث لتراث اليونان والرومان القديم الذى اعتبر الأوربيون أنفسهم ورثته وسدنته . ويمثل مونتين هذا فى

مجموعات مقالاته – رجل النهضة الأوربية والبعث الأوربى ، باغترافه المستمر المتلاحق فى كل من مقالاته من التراث اليونانى والرومانى القديمين ، وقد مكنه من ذلك دراسته وإتقانه لهاتين اللغتين ، وإن تكن اقتباساته الكبيرة لم تحجب أصالته فهو معدود حتى اليوم من المفكرين ذوى الأصالة رغم استشهاداته وتضميناته العديدة المأخوذة من تراث اليونان والرومان القديم . ونتبين أصالته من تعبيره الدقيق عن العقلية الأوربية الحديثة – عقلية عصر النهضة – بعد تحررها من ظلمات القرون الوسطى واستعباد الذاكرة لها ، والانتقال من عقلية تقبلية إلى عقلية اجتهادية . فهو من أنصار تحرير العقل البشرى من أغلال الذاكرة وأحمالها ، ومن الداعين إلى أصالة التعبير وخلق كل كاتب لأسلوبه الخاص ، بل نحته له من ذاته بدلا من المتح من الذاكرة . ولقد يبدو هذا القول متناقضا عن رجل تحدثنا عن اقتباساته واستشهاداته وتضميناته العديدة من التراث اليونانى والرومانى القديم ، ولكن « مونتين » لم يكن يستعير من القدماء وسيلة التعبير ، بل كان يعزز رأيه ونظرته بما يقتبس من القدماء ، فاقتباسه تأييد لوجهة نظره لا تعبير عنها ، وبذلك لم يقع فيما وقع فيه كتاب الذاكرة عندما ينحرف خطهم الفكرى تمهيدا للشاهد أو النص المضمن . وهذا هو المقياس الذى نستطيع أن نميز به الكاتب الأصيل عن كاتب الذاكرة ، فالكاتب الأصيل يتابع خط سيره الفكرى ولا ينحرف به تمهيدا للشاهد أو للاقتباس أو التضمين ، بل يتابع خط تفكيره الخاص الأصيل دون أن يمنعه ذلك من تأييد وجهة نظره بما قد يعرض من تراث السلف الصالح .

وظل فن المقالة قالبا أدبيا مستقلا بذاته نجد له أمثلة عديدة فى الآداب العالمية وفى أدبنا العربى فيما يسمى بالرسائل ، كرسالة « التربيع والتدوير » لأبى عمرو بن بحر الجاحظ وغيرها ، ولكنه منذ أن ازدهر فن الطباعة الآلية بواسطة الحروف المتحركة وانتشر هذا الفن ، أخذت تظهر الصحف والمجلات . وكانت الصحف فى أول أمرها فى القرن الثامن عشر الميلادى

مجرد نشرات إخبارية قاصرة على الأنباء الرسمية والقرارات والقوانين التى يهم الحاكم إذاعتها فى رعيته ، حتى عنّ لصحفى فرنسى كبير أن يستخدم الصحافة لأول مرة فى نشر الإعلانات التجارية والاقتصادية ، وكانت هذه الفكرة بمثابة الثورة الضخمة التى حدثت فى فن الصحافة ، وذلك لأن حصيلة الإعلانات هى التى تستطيع حتى اليوم أن تغطى نفقات الصحف الباهظة ، بل وأن تدر ربحا ، بالرغم من أن الصحافة قد أخذت منذ ذلك الحين تفسح صفحاتها للمقالات والأبحاث والآداب والفنون المختلفة . ومن المعلوم أن أية صحيفة فى العصر الحديث لا يمكن أن تغطى نفقاتها عن طريق التوزيع ، وإنما تغطيها وتحقق ربحا بفضل الإعلانات ودخلها الكبير ، بل من المعلوم أن أية صحيفة أو مجلة إذا توسعت فى الطبع أكثر مما ينبغى تتعرض للخسارة وذلك لأن إيراد الإعلان سيوزع عندئذ على عدد ضخم من النسخ فيصبح نصيب كل نسخة من هذا الدخل ضئيلا لا يغطى تكاليفها .

ومنذ أن وجدت المقالات مجالا لها فى الصحف يمكن القول بأن فن المقالة قد فقد موضعه كقالب أدبى مستقل بذاته بين قوالب الأدب المختلفة إذ لم يعد أحد ينشر كتبا فى صورة مقالات ما لم تكن تلك المقالات قد نشرت من قبل فى الصحف وكتبت من أجلها ثم جمعت بعد ذلك فى كتب .

- ٤ -

قلنا إن فن المقالة كفن أدبى لم يرتبط ظهوره بظهور الصحف والمجلات لأنه من السائد أن هذا الفن قد وجد منذ القدم قبل أن تعرف الطباعة الآلية التى سهلت ظهور الصحف والمجلات ، أى أنه منذ أن ظهرت الصحافة لم تعد المقالات تكتب كفن أدبى قائم بذاته إذ ارتبطت بالصحافة ارتباطا وثيقا ، حتى أن مجموعات المقالات التى طبعت فى كتب بعد ظهور الصحافة قد كانت دائما أول أمرها مقالات نشرت فى الصحف ثم حرص أصحابها على إنقاذها من الضياع بجمعها فى كتب . وهذه ظاهرة واضحة فى أدبنا العربى الحديث منذ أن عرفنا فن الطباعة الآلية حوالى منتصف القرن الماضى وظهرت الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية . فلدينا اليوم عدد كبير من المجلدات . التى تضم مقالات سبق نشرها فى الصحف والمجلات ثم جمعها كتابها بعد ذلك فى كتب وقد عددنا الكثير من هذه الكتب التى اكتسبت مكانها بين تراثنا الأدبى المعاصر وأثرت فى تكوين الأجيال . ولا نظن أن هناك اليوم كتابا يكتبون مقالات لا تظهر فى الصحف ، ومعنى ذلك هو أن الصحافة قد قضت على استقلال هذا الفن وألحقته بها ، ولكنها من جهة أخرى نشطته بإتاحة الفرصة لنشر ما يكتب من مقالات تجمع بين الجدية والطرافة . فطرافتها أى جدتها ، وملاحقتها للتطور الفكرى والفنى المستمر ، يجعلها ملائمة للصحافة الدائمة التجدد مواكبة للزمن وأحداثه وتطوراته .

* وجديتها أو صلابة مادتها تؤهلها للبقاء وعدم سرعة تحولها إلى وثائق تاريخية على نحو ما تتحول المواد الصحفية الأخرى ذات الطابع الإخبارى الخالص .

وبفضل هذه الجدية وصلابة المعدن يحرص كتابها على حفظها من

الضياع أو الإهمال أو السقوط إلى مستوى الوثائق التاريخية بجمعها فى كتب ويجدد الطبع كلما دعت الحال . ومن المؤكد أن التحاق فن المقالة بالصحافة قد كان له أثر كبير فى تحديد خصائص اللغة الأدبية التى تكتب بها ، إذ أن فن المقالة المعد للصحيفة اليومية أو المجلة الأسبوعية قد كان له أكبر الفضل فى خلق لغتنا العربية الحديثة التى تمتاز بالترسل والوضوح والسرعة والتركيز ، وذلك لأنه قد كان من غير المعقول أن تكتب المقالات اليومية أو الأسبوعية فى لغة المقامات القديمة أى اللغة المزركشة المرصعة بالمحسنات البديعية . فلا الكاتب لديه من الوقت والمهلة ما يمكنه من هذا الترصيع ، ولا القارىء يستطيع ذلك .

ولما كان كتاب المقالة الأدبية هم عادة من رجال الأدب والفكر الدارسين للغة العربية القديمة وتراثها الضخم وطرائق تعبيرها البلاغية والبيانية – فقد كان من الطبيعى أن يعمد كتاب هذا الفن الصحفى الأدبى فى وقت واحد على خلق أسلوب عربى جديد يقوم على الترسل والوضوح والسرعة والتركيز ، فهذه الصفات الأربعة هى التى تعطى أسلوب فن المقالة أصالته .

وكان لهذا الأسلوب أثره الفعال فى رفع مستوى لغة الصحافة العامة سواء فى ذلك صحافة الخبر أم صحافة الرأى السياسى أو الاجتماعى ، وبذلك تمكن فن المقالة فى لغتنا العربية الحديثة من العمل على تخليص اللغة الفصحى مما كانت انحدرت إليه من ولع بالزخارف اللفظية الخاوية ومن آفات أخرى ظن الدارسون فى عصور الظلام أنها من خصائص هذه اللغة ، مثل ما كان يسمى بالترادف ، فاللغات فى جوهرها لا تعرف الترادف ولا يمكن تصوره ، لأنه من غير المعقول أن يعقد أصحاب اللغة حياتهم باختراع أكثر من لفظ واحد للدلالة على الشىء الواحد وإلا ذهب جهدهم سدى بل وخسروا بدلا من أن يكسبوا ، خسروا باحتمال اللبس والبلبلة الفكرية . ومعظم ما نسميه بالمترادفات فى اللغة العربية تمكن علماء

اللغة المتعمقون من إثبات أنه اسم على غير مسمى ، إذا أوضحوا أن معظم ما نسميه مترادفات ما هو إلا تحولات لغوية أو بلاغية نسى مسراها الأصلى حتى ظنت مترادفات . فهناك أسماء نظنها مترادفات بينما كانت فى أصلها صفات حذف معها الموصوف فاعتبرت أسماء مثل : المهند أى السيف الهندى . والبتار أى السيف القاطع ، وكثير غيرها .

ومما نسميه مترادفات ما كان فى أصله مجازات ثم ماتت فيه صفة المجازية وأصبحنا نظنه مرادفاً بينما هو فى الحقيقة مجاز ميت . كما أن بعض المترادفات أمكن إرجاعها إلى لغات غير عربية أو إلى لهجات للقبائل العربية المختلفة فى الجزيرة العربية ثم جمعها أصحاب المعاجم على أنها مترادفات . ومادامت هذه الحقيقة قد اتضحت بفضل الدراسات اللغوية الحديثة فإن الترادف يصبح إما حشوا فى الأسلوب أو ميوعة فى الفكر . والكاتب القادر هو الذى يعرف اللفظ الوحيد للتعبير عن المعنى الوحيد المنفرد ، وذلك لأن من المفردات ما لا يزال يوحى بالأصل الذى نبع منه أو بالمجاز الذى مات فيه . فالمهند غير اليمانى قطعا لاختلاف السيف الذى كان يستعمل فى اليمن عن السيف الذى كان يستعمل فى الهند مثلا ، ومع ذلك يظن غير المتعمقين أن هذه كلها ألفاظ مترادفة مع أنه ليس هناك ترادف . وإنما هناك بلبلة فى الفكر وعدم وضوح فى رؤية الأشياء . قدكان فى مثل هذا الخطأ ما سلب لغتنا العربية الشيء الكثير من القدرة على الدقة فى العبارة دقة نابعة عن دقة الرؤية حتى انتهى الأمر بأن أصبح (كله عند العرب صابون) ، وبخاصة فيما يتعلق بما نسميه ألفاظ الحضارة ، أى الألفاظ التى تطلق على الأشياء المادية والحياتية الدائمة التجدد بتطور الحياة والحضارة وتداخل الحضارات المختلفة وتشابكها وأخذ بعضها عن بعض ، وبخاصة بعد أن ألغت الاختراعات الحديثة المسافات والحدود بين حضارات العالم المختلفة بحيث لم يعد من المستطاع أن يحاول أى شعب فى العالم عزل نفسه عن الحضارات الأخرى والتقوقع فى « قمقم سليمان » ، وذلك لأن موجات الراديو أصبحت

تخترق كل هذه « القماقم » وتصل إلى القاصى والدانى على ظهر الكرة الأرضية ولا يستطيع أحد أن يغلق دونها حدودا .

— ٥ —

وواجهت لغة المقالة مشكلة ألفاظ الحضارة أيضا عندما حاولت أن تبحث فى تراثنا القديم وفى معاجمنا عن ألفاظ يمكن إطلاقها على الأشياء الحضارية الجديدة . وبالطبع كلفنا ذلك شططا ، لأنه من غير المعقول أن نجد فى معجمنا العربى القديم ألفاظا تعبر عن أشياء لم يعرفها أجدادنا وإنما هى من مخترعات ومبتكرات عصور الحضارة الحديثة ، وإن تكن هناك ألفاظ كثيرة مثل أسماء النباتات والألوان كان قد أهمل استعمالها فى عصور التخلف الفكرى الذى أدى إلى ميوعة فى النظرة إلى الأشياء وعدم حرص كاف على الدقة فى تحديد الأشياء المحددة بأسماء أو ألفاظ محددة . فمن المعلوم أن اللغة العربية قد انعكس فيها التخلف الفكرى للأمة العربية قرونا طويلة حتى أصبحنا نقنع بالمقاربة بدلا من الدقة ، وقد نطلق أسماء أجناس على أسماء ذوات حتى ذاع بيننا أن « كله عند العرب صابون » .

وحاول كتاب المقالة المعدة للنشر بالصحف والمجلات مما يسبغ عليها طابع التحديد والنفع المباشر – التخلص من هذه الميوعة الفكرية المنعكسة فى اللغة قدر المستطاع ، بمحاولة تخصيص كل لفظ بشىء واحد لا يعدوه والتمييز بين الفروق الدقيقة القائمة بين وحدات مختلفة تندرج تحت نوع واحد من الأشياء ، ولكننا نلاحظ أننا حتى اليوم لم نصل بلغتنا إلى حد تحقيق هذا الهدف كاملا رغم محاولتنا بعث عدد من ألفاظ اللغة القديمة التى كانت تطلق على أشياء فى الطبيعة لا نزال نلتقى بها فى حياتنا الجديدة كبعض أنواع الشجر والأزهار . ومن غير شك أن طبيعة الصحافة والمجلات قد ساهمت فى حمل الكتاب على الحرص على الدقة ما استطاعوا ، بحكم أن الصحف والمجلات يلزمها التخصيص لا التعميم ، ويلوح أن الحل النهائى

الذى سننتهى إليه سيكون إقرار مجامعنا اللغوية لما عربه الشعب فعلا من أسماء الأشياء الحضارية ثم محاولة إنقاذ بعض مفردات لغتنا القديمة التى لاتزال مسمياتها موجودة بيننا . وهذا هدف لن تستطيع المجامع ولا الشعب وحده تحقيقه ، وإنما ستستطيع ذلك نهضة ثقافية وفكرية وأدبية عامة تدفع الكتاب إلى التماس الدقة والتخصيص والخروج من الميوعة والتعميم ، حتى تستطيع ثقافتنا وآدابنا أن تنافس الثقافات والآداب العالمية التى خدمت لغاتها حتى أوصلتها إلى مستوى كبير من الدقة ، ينعكس على عقول أبنائها وناشئتها ، إذ من المؤكد أن تعلم لغة دقيقة منذ الصغر هى أكبر وسيلة فى تنظيم عقلية الناشئين وتعويدهم الدقة بالتمييز بين الأشياء وملاحظة الفوارق الدقيقة التى تقوم بينها .

ومن الملاحظ فى أوربا أن تعليم لغة عريقة مخدومة فى تراثها يعتبر فى ذاته عملية تربوية كبرى فى تكوين عقل الطفل وقدرته على الملاحظة ، فضلا عن قدرته على التعبير الدقيق . وهو بتعلمه اللغة يحصل ثقافة دقيقة مفصلة مادامت تلك اللغة قد أصبحت وعاء محكما لثقافة كبيرة لا اضطراب فيها ولا اختلاط ولا ميوعة .

وساهمت المقالات التى كتبت فى أدبنا الحديث فى الصحف والمجلات أولا فى محاولة تخليصنا عقلا ولغة من آفة كبيرة هى آفة التجميع بدلا من التركيز والبناء ، فلغتنا العربية يلاحظ عليها أنها من أكثر لغات العالم استعمالا لحروف العطف وبخاصة « واو » العطف مما يدل على أنها لغة تجميع لا بناء وتركيب ، والتجميع يسوق فى الغالب إلى الاستطراد والحشو ، والغرق فى التفصيلات ثم العجز عن السيطرة عليها ووضعها فى أماكنها المحددة من الفكرة العامة التى هى محور القول ، أو الخيط الذى ينتظم حباته على نحو ما ينتظم السلك حبات العقد أو المسبحة – وفى الكثير من كتبنا العربية القديمة ككتب الأمالى وموسوعات الأدب وكتب التاريخ نلاحظ آفة الجمع واللملمة وحشد ما يجمع الكاتب على غير نظام أو تركيب وبناء . ولكنه لما كان حيز

الصحيفة أو المجلة فى العادة محدودا مما يضطـــر الكاتب إلى التركيز والتركيب فإننا نلاحظ أن هذه الآفة – آفة التجميع – قد انكمشت إلى حد بعيد فى فن المقالة الحديثة فى أدبنا ، وأوشكت أن تصل إلى حد التركيب والبناء بحيث تدخل التفصيلات فى بنية المقالة دخول اللبنات عند تشييد بيت ، وبحيث يسهل على القارىء فى النهاية أن يستخلص الفكرة العامة أو الأساسية أو الهدف النهائى والعلة الغائية من كل مقال ، دون أن يتشتت ذهنه فى تفصيلات واستطرادات لاتتصل بالفكرة الأساسية برباط عضوى ، بمعنى أنه لا يمكن حذفها من المقالة دون أن نحس بوجود ثغرة أو بتر فى هيكلها العام أو فكرتها الأساسية . وبذلك يكون فن المقالة الحديث فى عالمنا العربى قد لعب دورا هاما فى تخليص العقلية العربية من الجمع واللملمة والاستطراد ليدفعها نحو التركيب والبناء والترابط الفكرى والفنى وهذه هى الصفات التى لا غنى عنها فى كل عمل أدبى فنى يستحق هذا الاسم .




نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع